O texto literário é repleto de sugerências. São verdadeiros "vazios" que se apresentam ao leitor com suas inúmeras possibilidades de preenchimento. A boa leitura torna-se pois um exercício de preenchimento desses vazios.

Batista de Lima faz a leitura de alguns textos repletos de vazios literários. Daí suas incursões pelas obras de autores nacionais como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Lima Barreto e João Cabral de Melo Neto, entre outros. Investe também em alguns teóricos da arte literária. Ao final, o que se verifica, é que no preenchimento dos vazios literários, o autor apresenta novas e surpreendentes interpretações das obras estudadas.

OS VAZIOS REPLETOS: ENSAIOS LITERÁRIOS • BATISTA DE LIMA

Batista de Lima

O espaço físico da casa de Drummond não
stringe aos limites do porão à cumeeira. O seu te(
:trapola esses limites. Daí que o estabelecimento
›vas dimensões, origina-se a partir de vetores co
verticalidade e a horizontalidade que partem da ca
ı que para ela convergem, dando origem a um terc
stágio que seria a centralidade. Há também os lim
ı interdição que se concentrando entre as paredes
ısa, opõem-se ao espaço-de-exclusão, que exter
ostra o exercício da liberdade em contraste cor
›der concentrado da repressão.

Essa arquitetura, no entanto, está em esc
os, conseqüência da corrosão que o tempo lhe
ngiu. O poeta então passa a arrumar esses peda
te(x)to como cacos em camadas superpostas
o revelando as gerações familiares e suas car
rísticas. É aí que o Pródigo necessita ultrapassa

Os Vazios Repletos;

Ensaios Literários

Batista de Lima é cearense de São José das Lavras da Mangabeira onde nasceu em 1949, no sítio Taquari. Foi seminarista em Crato, de onde mudou-se para Fortaleza para ser aluno do Liceu do Ceará. Terminados os estudos secundários, ingressou na Universidade Estadual do Ceará onde cursou Letras e posteriormente, Pedagogia. Em seguida, fez especialização em Teoria da Linguagem na Universidade de Fortaleza. Já na Universidade Federal do Ceará concluiu o mestrado em Literatura.

Na vida profissional, abraçou o magistério como professor de Português, tendo lecionado nos colégios Casimiro de Abreu, Brasil, General Osório e Júlia Giffoni. Atualmente leciona no Colégio Militar e na Universidade de Fortaleza, onde foi Chefe de Departamento de Letras e, em seguida, Diretor do Centro de Ciências Humanas.

Sua vida literária teve início no Clube dos poetas cearenses, tendo participado de todas as antologias

BATISTA DE LIMA

Os Vazios Repletos;

Ensaios Literários

Fundação Edson Queiroz
Universidade de Fortaleza

FORTALEZA, 1993

FICHA CATALOGRÁFICA

L 723v

Lima, Batista de
Os vazios repletos;
ensaios literários. Fortaleza,
Universidade de Fortaleza, 1993.
188 p.

1 - Literatura brasileira - Ensaios
I - Titulo

CDV - 869.0(81)-4

Supervisão Gráfica: *Fco. Roberto da Silva*
Composição Gráfica: *Antonio Delfino Borges*
Jeferson Viana Lima
Capa e diagramação: *Aloísio Cosme da Silva*

Quanto maior a quantidade de vazios de um texto, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor.

Walfgang Iser

SUMÁRIO

AGRADECIMENTO

Este livro surgiu de pesquisas feitas em diferentes momentos. Sua culminância, no entanto, se assenta no Curso de Mestrado em Literatura de que participei na Universidade Federal do Ceará. Alguns ensaios são anteriores ao Mestrado e remontam ao Curso de Especialização em Teoria da Linguagem a que freqüentei na Universidade de Fortaleza. Alguns trabalhos foram publicados em revistas especializadas. A maioria dos textos, portanto, achavam-se inéditos. Cabe-me agradecer à Fundação Edson Queiroz, que através do seu Presidente, Dr. Airton Queiroz, abriu-me as portas da Universidade de Fortaleza, onde leciono desde 1977 e ao mesmo tempo colocou a Editora e Gráfica Unifor (EDUNIFOR) à minha disposição para a confecção deste trabalho. Sou especialmente grato aos meus Professores da Pós-Graduação: Linhares Filho, Sânzio de Azevedo, Carlos d'Alge, Horácio Dídimo, Ângela Gutierrez e Luís Tavares Júnior. Não posso omitir o nome daqueles que abriram as portas dos suplementos literários onde publiquei meus primeiros comentários Literários: Rogaciano Leite Filho e Luís Sérgio Santos; enfim, há ainda aqueles que me incentivaram pelo exemplo de vida ou pelo acompanhamento de todos os passos deste trabalho: Dias da Silva, Antônio Girão Barroso e Moreira Campos.

B. L.

1. UMA POÉTICA DO ESPAÇO E OS LABIRINTOS DO DEVANEIO

*Ah! Como os filósofos aprenderiam se acedessem a ler os poetas!**

Bachelard

1. INTRODUÇÃO

O texto é evolutivo. Transpô-lo, como quem transpõe um curso d'água, é alterá-lo de alguma forma. Existem aqueles textos límpidos, transparentes, que tiram do leitor, o mistério da leitura. Há outros, no entanto, que são profundos, e que por maior que seja o fôlego do mergulho, difícil é desvendá-lo por completo, nos subterrâneos. São esses textos ilimitados, infindáveis, que mais evolutivos se tornam. É no seu íntimo onde o leitor continua o trabalho de elaboração que foi iniciado pelo autor. É esse tipo de texto que mais campo abre para a imaginação.

É nele onde o leitor se aninha porque nele encontra um seu lugar.

Entre os textos ditos infindáveis estão principalmente aqueles de elaboração poética. A poesia não se contém em estruturas racionais. Ela extrapola. Ela libera a imaginação. Torna-se infinita.

Para tratar desse fenômeno, invocamos neste trabalho, principalmente o pensamento de Gaston Bachelard[1] que procurou mostrar, através de sua teoria, quão insondáveis ainda se encontram muitos caminhos da arte poética. É claro que procuramos também os conselhos de Octávio Paz[2] e até exemplos de Carlos Drummond de Andrade,[3] mas é através do pensador francês que procuramos adentrar alguns labirintos da poética do espaço.

Assim, vamos verificar que o homem está ligado a seu habitat através de raízes que têm como fulcro de sua localização, a casa de moradia. Não a casa apenas como construção, como elemento de paisagem, mas a casa como continente das relações homem/repouso, homem/lazer, homem/sonho.

O homem em sua casa é um construtor permanente de um te(x)to em evolução. Daí que abordaremos também a sua relação com os objetos da casa, os que estão em uso e aqueles que foram encostados pelo desuso mas que atuam fundamentalmente como

mantenedores da memória familiar. Outras dimensões também serão lembradas, mas reter-nos-emos com mais vagar nos contornos poéticos do devaneio que se esvai do espaço habitado. Assim sendo, ultrapassemos a porta de entrada dessa construção, para desvendarmos alguns de seus mistérios.

2. A POÉTICA DO ESPAÇO

Num momento em que os teóricos da literatura se voltam para uma abordagem sociológica do fenômeno literário, mais precisamente para as reações do leitor (estética da recepção), parece temerário se falar em devaneio poético. No entanto, fica difícil se definir, num momento de criação, um limite onde termina o devaneio e começa a realidade ou vice-versa. Portanto é importante se conhecer melhor o devaneio poético, principalmente, onde ele melhor se efetiva, na poética do espaço.

O devaneio pode começar exatamente quando "o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco".[4] Esse silêncio é como uma superfície plana a encobrir um subterrâneo onde as palavras jazem latentes. O devaneio é um mergulho nesses subterrâneos. É o enfrentamento de um desconhecido sem o cálculo do risco. O arrebatamento, uma atitude dionisíaca, é a forma de chegar ao sublime poético. O arrebatamento é pois a largada para o devaneio que busca um sublime poético. É bem verdade que esse sublime pode ser alcançado de forma apolínea, mas por esse prisma não se conta com o arrebatamento nem com o devaneio, afinal ambos divergem do racional. O silêncio da linguagem tem pois formas variadas de ser preenchido, só que a forma mais enriquecedora passa pelo devaneio, mesmo que se corra o risco de vez por outra desembocarmos no delírio. É a partir dessa situação que se tem tentado elaborar uma teoria poética. Difícil, no entanto, e até paradoxal, é querer enquadrar o ilimitado do sublime poético em teorias críticas que se fundamentam em métodos racionais. Entretanto há sempre aqueles que procuram um equilíbrio entre esses dois pólos e formulam suas poéticas.

Entre os que se preocupam com a poética do espaço, tornou-se uma surpresa agradável, o surgimento das teorias de Gaston Bachelard (1884-1962). Nesse ex-professor da Sorbonne, o que nos chama mais a atenção, é o fato do mesmo, sendo um historiador, um filósofo das ciências, enfim, um cientista, abandonar a diuturnidade científica pela noturnidade da fenomenologia do ato poético. É o fato de ter sido um pensador das ciências e um pensador da poesia, da razão e da emoção, do conceito e do símbolo, que o coloca entre os

grandes pensadores deste século. É pena que sua Poética do Espaço (1952) tenha se limitado ao estudo da fenomenologia do devaneio poético, deixando de abordar qualquer aspecto social do fazer poético, numa época marcada pelos fenômenos sociais como a nossa. No entanto, na sua teoria há momentos de rara beleza quando é abordada a grandeza das imagens silenciosas e graves da originalidade do ato poético. Prova disso é sua poética da casa. A casa onde o repouso encontra situações privilegiadas. E aqui caberia a pergunta: qual o poeta totalmente desvinculado de suas raízes? De sua casa, de sua terra?

Há uma integração psicológica do homem com sua casa. Não se pode negar que nossa alma traz em si a geometria de uma casa, talvez até do útero materno como primeira residência. Daí os sucessos da psicologia das profundidades e da psicanálise quando do trato da análise da pessoa humana através da fenomenologia da nossa intimidade com a casa. E importante é salientar que o basamento teórico para a tomada da casa como instrumento de análise está nos ensinamentos de Jung[5]. Hão é sem razão que este pensador sugere a análise da alma humana através de camadas. Através da topografia da casa se estabelecer uma topografia da alma. Seria o caso da "topoanálise" sugerida pelo mesmo Jung, para quem a casa se apresenta como um ser vertical com uma polaridade que possibilita estudá-la com a mesma verticalidade com que se estuda a alma humana.

Na casa-alma do homem há sótão, há porão mas há camadas abaixo do porão como os restos da casa pré-histórica que existe em qualquer aprofundamento sobre o repouso. Isso comprova termos em nós vários tipos de homem representativos de várias épocas. Seria o caso da pré-noção de Platão estar associada às proposições da topoanálise. No entanto, para o devaneio poético o que mais interessa é o que está além disso tudo, ou seja, acima do sótão e abaixo do mais baixo porão. É o ilimitado, a poesia, porque o limitado é romance. Por isso que a casa velha é mais propícia para o ato poético e o apartamento e a casa nova muito mais áridos para a imaginação criativa do poeta.

Na casa nova, sem raiz, o poeta desabafa:

Aqui ninguém morreu, é amplamente o vazio biográfico...[6]

Na casa sem raiz, o homem não tem os pés no chão, não tem a força que vem da terra. Ele é vazio como a casa. Há uma solidão do homem da casa sem raiz. Ele não tem a companhia dos seus fantasmas. Um homem sem seus fantasmas está só. A casa com raiz é a

casa velha, a que retém a nossa memória. Todas as nossas camadas estão nela e ela em nós. Os nossos tédios se misturam com os antigos objetos que arquivamos nos locais reservados da casa e da memória. Não tem fim a casa com raiz, porque nós não temos fim. E esse infinito não se resume à casa/construção. Constata-se assim que a satisfação em ter uma casa não é completa. Isto porque o poeta vai mais além e descobre que o homem não se preocupa apenas em fazer sua casa. Ele também fez as casas das coisas: as gavetas, os cofres e os armários. Há toda uma estética do desconhecido, quando se trata da casa das coisas.

3. OS LABIRINTOS DO DEVANEIO

Cada coisa tem importância cósmica no universo da habitação do homem. É possível se estabelecer uma cosmovisão a partir do simples pensar uma gaveta. Muito mais que isso é a fenomenologia do polir uma estante ou abrir um armário. Por isso não é sem razão que se diz que a mulher é a construtora da casa do seu interior para o exterior numa dimensão muito mais acentuada que do homem preocupado muito mais com a construção do exterior para o interior. É o homem construtor da casa material (Significante) e a mulher, construtora da alma da casa (Significado). Esta pode parecer uma visão machista, o que não nos cabe aqui resolvê-la, mas pelo menos é o que a cultura tem apresentado às gerações. A mulher tem sido muito mais arquiteta do repouso do que o homem. O ninho do homem, a casa, é uma continuação da mulher. E como o ninho é para o pássaro a continuação do ovo, assim a casa é a continuação do útero. E por falar em pássaro é interessante se observar também a fenomenologia de quando tentamos elucidar o interesse que se apodera de nós ao folhearmos um álbum de ninhos, casas de pássaros, e reencontramos a mesma sensação que sentíamos outrora quando encontrávamos um ninho de verdade. Descobrir um ninho nos devolve a uma infância que tivemos ou a uma infância que deveríamos ter tido.

Descobrir um ninho pode ser o descobrir do vôo que se nos apresenta já muito antes do que o próprio pássaro. Para o poeta, não importa se seu trabalho passe a girar então em torno da tentativa de esculpir esse vôo como quem esculpe um relâmpago. O que vale aí, é a grandeza da sua imagem poética. É o máximo que se possa extrair de um simples álbum de fotografias de ninhos.

Da mesma forma que o ninho dos homens, das coisas ou dos pássaros, é o ninho do molusco, a concha, produto de uma geometria animal. O molusco constrói sua concha que é seu teto, que é seu texto. A sua vida é a elaboração de um te(x)to. Assim é o homem com sua

casa, seu te(x)to. Assim é o poeta com sua poesia, seu te(x)to. O fenômeno da formação e não da forma. A vida é a formação, é uma evolução. O produto acabado é a morte do sonho de acabá-lo. Como o molusco precisa viver para construir, também o sonho precisa da ação de construir para existir. A morte do sonho chama-se conclusão. A conclusão é a morte do molusco. Morrendo o molusco, fica a concha inerte, objeto, coisa, brinquedo. Fica o ato de se recolher conchas para lhes dar a vida da brincadeira e depois esquecê-las no canto. O canto como local de recolhimento das coisas, limbo dos objetos. Esquecimento. Tédio. Pois é nos cantos onde as crianças curtem seus tédios.

Como a dialética do cheio e do vazio corresponde, para sonhadores, a duas irrealidades geométricas, todos os cantos, ângulos, buracos, gavetas, armários, casas, ninhos, frechas e cofres estão cheios. Ou seja, são inimagináveis como coisas vazias. Como os cantos, todos são geometrias habitadas. Não importa a dimensão. Para o devaneio, as dimensões são imensuráveis; e foi a partir desse princípio que o mesmo Bachelard procurou traçar a dialética do pequeno e do grande sob o signo da miniatura e da imensidão, dois pólos de uma projeção de imagens. Para isso aconselha-nos a "tomar o minúsculo como morada da grandeza. Tomar o minúsculo e o imenso como coisas consoantes".[7] Depois justifica que "se olharmos um poeta num microscópio ou num telescópio veremos sempre a mesma coisa".[8] No entanto se observarmos o poeta e o cientista sob a mesma ótica, notaremos quão diferentemente os dois se apresentam no momento de elaboração. Essa afirmação feita por quem passou a maior parte da vida como cientista e como poeta terminou, merece consideração. Portanto não é sem razão que o mesmo afirma que o que o trabalhador científico observa, já viu, ou seja, a coisa nunca é vista pela primeira vez. No trabalho científico, inicialmente, digere-se psicologicamente a surpresa. O que o cientista observa está bem definido num corpo de pensamentos e experiências. Já para o poeta, o que mais vale é o que ele nunca viu. Isso faz com que o surrealismo tenha muito mais poesia para o poeta do que qualquer objetividade concreta.

Mas, aí surge uma dúvida. Depois de tanto abstrair, que há de se fazer com relação à expressão? Vem então o dilema da linguagem. Nem tanto da linguagem como fenômeno, mas sim da sua representação codificada e socializada.

4. CONCLUSÃO

É importante que a linguagem na sua função poética se coadune com a mensagem do criador. E não são todos os poetas que

conseguem esse milagre. Há no entanto, momentos em Baudelaire em que se presume que a perfeição tenha sido alcançada. Para isso caberia um estudo da atuação de certos vocábulos em certos poemas seus, especialmente a palavra "vasto". Há momentos em que esta palavra une o "vasto mundo e os vastos pensamentos" e através dela o homem se torna um vasto sonho. Há um casamento da imagem acústica com a imagem psíquica na produção sígnica. E apesar dos códigos modernos se tornarem cada vez mais arbitrários, seria o caso de se procurarem motivações no próprio espaço para melhor transmitir sua poética. Ou seja, quanto mais motivada (primitiva?) a linguagem, mais apropriada à poesia. Quanto mais fruto do seu espaço, mais representativa do homem, seu fruto.

Sobre essa questão, é importante também o depoimento de Octávio Paz quando afirma que "a primeira atividade do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa".[9] O mesmo não se pode dizer com sua atitude atual. Os códigos atuais, modernizados, vão ampliando a distância entre o objeto e o signo. A motivação inicial vai dando lugar à arbitrariedade moderna. Por todo esse tempo que passou, o homem tem constatado que um abismo vai se estabelecendo entre os nomes e as coisas representadas. A poesia é que mais tem mantido o cordão umbilical entre as coisas e suas representações lingüísticas. É ela que tem procurado fazer com que palavras e coisas sangrem pela mesma ferida. Esse tratamento só é possível quando novas dimensões são descobertas para as coisas imagináveis ou inimagináveis. Daí a importância do devaneio na devassa dos contornos que a ciência não conseguiu desvendar nos objetos. Só a poesia pode chegar onde a ciência hesitou em se lançar.

6. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* BACHELARD, G. (1978) p. 332.

1. Ibidem, p. 183 e segs.
2. Cf. PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
3. Cf. ANDRADE, Carlos Drumond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
4. PAZ, O. (1982) p. 179.
5. Cf. BACHELARD, G. (1978) nota 14, p. 196.
6. ANDRADE, C.D. (1988) p. 686.
7. BACHELARD, G. (1978) p. 305

8. Ibidem, p. 309.
9. PAZ, O. (1982) p. 35.

5. BIBLIOGRAFIA

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
2. BACHELARD, gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1978.
3. PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

2. UM RIO EM LEITURA

2. UM RIO EM LEITURA

A leitura não se resume no mergulho no texto lingüístico. Da mesma forma, a teoria da Comunicação não se resume no estudo do signo lingüístico. Pois se existe o signo semiológico abrangendo os entes da cultura, assim existe a leitura desses seres como forma de entendimento da mensagem cultural que eles transmitem.

Um desses signos é o rio. O rio prenhe de mensagens. Primeiro pela água, que ao lado da terra, do fogo e do ar, faz parte do quarteto de arquéticos interpretativos da natureza. Depois pela sua dinâmica interligadora de variados contextos.

Foi a partir dessa importância do rio como elemento de comunicação que nos propusemos comparar o tratamento que lhe é dado em dois poemas, um de Francisco Carvalho e outro de Fernando Pessoa. Os poemas são os seguintes:

O rio da minha aldeia

F.C.

(A modo de Alberto Caeiro)

O rio que passa pela minha aldeia
rumo de Roma
rumo do Reno
rumo da noite
rumo do mar
é menos belo e em nada lembra o Tejo
rio de Portugal
que corre para o mundo.
O rio que passa pela minha aldeia
(rio do Sem-Fim)
passa por dentro de mim.
O rio que passa pela minha aldeia

leva o que resta de mim
para junto dos mortos.
É um pobre rio rústico
que em nada lembra o Tejo
e as naus que vão para o mundo.
O rio da minha aldeia
não é azul como o de Portugal
que corre no mapa-múndi:
Mas o rio que passa pela minha aldeia
passa por meu coração.

O rio que passa pela minha aldeia não passa por lugar nenhum.
Por isso é mais belo do que o Tejo.
que vai para o mundo.
O rio da minha aldeia
não vem de Espanha, não vai por Dakar.
Vai rumo de Roma
rumo do Reno
rumo da noite
rumo do mar.
O rio que passa pela minha aldeia
deságua no meu coração.[1]

XX (De O guardador de rebanhos)
F. P. (Alberto Caeiro)

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia, Mas o Tejo
não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que vêem em tudo o que lá não está,
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entre no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia

E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia
Pelo Tejo vai-se para o mundo.

Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.[2]

O texto base para nossa comparação é o de Francisco Carvalho. Esse poeta, nascido na cidade de Russas -Ce., em 1927, tem se consagrado como das mais afinadas vozes da poesia cearense das últimas décadas. Uma das provas do seu talento se configura com a obtenção do 1º lugar no Prêmio da Bienal Nestlé de Literatura Brasileira de 1980, o certame literário mais disputado do Brasil da atualidade. O seu livro premiado foi *Quadrante Solar,* mas outros são também de igual grandeza, e entre eles podemos citar *Os mortos azuis* (1971) e *Pastoral dos dias maduros* (1977).

O outro texto, de Fernando Pessoa (1888-1935), foi retirado de "O guardador de rebanhos", escrito entre 1911 e 1912 e atribuído a um dos seus heterônimos, no caso, Alberto Caeiro, caracterizado principalmente pela contemplação.

Observa-se logo que o poema de Francisco Carvalho é escrito "a modo de Alberto Caeiro". Exatamente é aí onde se constata a intertextualidade oriunda do poema de Pessoa que já se anuncia no título do poema. O Tejo é então descontextualizado e destronado de sua significância através do recurso da repetição do verso.

"em nada lembra o Tejo". (V. 6 e 16)

Essa é uma forma veemente de negar a importância do Tejo diante da importância de seu rio. Daí que o que poderia ser uma simples paráfrase, passa a ser o contrário. Seria muito mais uma (anti) paráfrase, já que existe um desmonte do texto pessoano. Essa desrealização atua sobre o real Tejo. Tão real que vem com toda uma mapeação de apoio. Já o rio do poeta é pessoal e não aparece mapeado. O mapa-mundi não consegue retê-lo porque ele está além dos limites concretos que o mapeamento possa alcançar. É tanto que Carvalho tenta mapeá-lo com recursos lingüísticos como é o caso do paradigma que se estabelece em

"O rio ...
rumo de Roma
rumo do Reno
rumo da noite
rumo do mar ...". (V. 01 a 05).

No plano do conteúdo, fica difícil se admitir que haja um rio que passe por Roma e pelo Reno. Mas no plano da expressão, cola bem o termo Reno que aparece no poema com suas várias conotações, especialmente as ligadas à fonética, à tonalidade que surge do ajuste dos termos. Esse mesmo recurso o poeta também utiliza nos versos seguintes:

(rio do Sem-Fim)
passa por dentro de mim. (V. 10 e 11)

Nesse caso, a sonorização de "Fim" e "Mim" dá uma intimidade maior com o rio. É como se o autor aconchegasse o rio no seu íntimo. Há, pois, um afunilamento, a nível de significante, do "lato" Tejo para o "strictu" rio de mim. Por outro lado, se partirmos do significado, a perspectiva é oposta, pois parte-se do "lato" rio de mim para o "strictu" tejo que dilui sua significação ao distribuí-la com as muitas pessoas que o possuem, por conhecê-lo.

Pode-se então dizer que os dois autores lêem o rio. O Tejo seria a estrutura de superfície do texto rio. Através dela, os dois poetas chegam à estrutura profunda que seria os rios de suas aldeias. O significante sígnico seria o Tejo, o significado seria o rio de cada um. A relação com o Tejo seria uma relação sintagmática, a relação com seu próprio rio seria uma relação paradigmática.

Como se vê, muito se parecem o rio de Fernando Pessoa e o de Francisco Carvalho. O primeiro é um pequeno rio de aldeia; o segundo, apenas um rio imaginado. Os dois, no entanto, possuem um mesmo referencial: o Tejo. Só que no poema do autor cearense, além do Tejo, há outro referencial que é o poema pessoano. Há pois duas intertextualidades para o poema de Carvalho e uma para o de Pessoa. Mas não é nessa perspectiva que queremos direcionar esses três rios geograficamente tão distantes e poeticamente tão próximos. Tentemos navegá-los, mesmo que sobre a superfície, a bordo da Estética da Recepção.

Uma estética literária para ser completa não pode prescindir do contributo do leitor. E a corrente crítica que mais tem se preocupado em resgatar o leitor tem sido a Estética da Recepção. Uma das preocupações dos estetas desse movimento nascido na Suíça por volta de 1966 e desenvolvida com mais profundidade na Alemanha, tem sido com relação aos vazios do texto. É a partir daí que eles afirmam que:

> *O processo de comunicação literária se realiza não através de um código, e sim, através da dialética do que não se diz quando se cala ... Daí o que foi dito só ser entendido quando calado.*[3]

Quanto mais vazios, pois, houver no texto, mais necessidade terá o leitor de preenchê-los. Quanto mais vazios houver, maior será o número de imagens que o leitor terá possibilidade de elaborar. A partir disso, podemos verificar onde se localizam, no texto base, os principais vazios. Um deles é a contextualização do rio do autor. Será um rio de sua terra, de sua infância, brotado repentinamente na sua relembrança? Ou será um rio relativamente grande, no caso, o Jaguaribe que banha Russas, sua cidade natal, e grande parte do Ceará, mas que cabe no seu coração? São conjecturas como essas que implicam o conhecimento, por parte do leitor, de dados biográficos do autor. Surge então o perigo de se cair numa crítica de impressão. Só que esse perigo é descartado pelo fato da Estética da Recepção se preocupar com o leitor diante da

> *apreensão dos valores estéticos e sociais que põem em cena ao aceitar ou recusar certa obra, ao interpretá-la desta ou daquela maneira.*[4]

Como o leitor iria encarar um rio que vai rumo de Roma, rumo do Reno, rumo da noite e do mar ao mesmo tempo? É através da resposta a essa pergunta que o leitor iria preencher o vazio aberto pelas distâncias e ligações entre esses elementos.

A Estética da Recepção também se preocupa com a constituição do sentido, como compreensão do texto por parte do leitor. E uma forma simplista sob o ponto de vista teórico, mas de certa eficácia, na prática, foi a que encontramos para analisar um determinado tipo de leitor diante dos dois textos em estudo. Selecionamos sessenta leitores nivelados medianamente em termos de leitura, e verificamos a percepção, primeiro individualmente, depois em grupo, dos textos comparados. É bom acrescentar que os leitores pouco sabiam sobre Fernando Pessoa, e nenhum conhecia Francisco Carvalho. Outro detalhe que se verificou de início foi que nenhum se preocupou com o lado formal dos poemas, mesmo sabendo-se dos seus conhecimentos de métrica. Mesmo assim, deu para se chegar a um certo resultado final em busca do delineamento do horizonte de expectativa e consequentes sintomas de emancipação desses leitores. Como a análise individual do leitor tornou-se de pouca consistência, partimos então para a condensação em um só bloco de idéias como solução de análise da recepção dos dois textos. Eis então o resultado final:

> *Os dois autores têm em comum, o rio, a correnteza, que em ritmo elegíaco, vai da aldeia ao coração e passando através do poeta leva o que lhe resta para o mundo dos mortos. Fernando Pessoa leu o Tejo e abstraiu o rio de sua aldeia. Francisco Carvalho leu o poema pessoano e seu rio, continuando essa abstração. Usando da conotação, os dois conseguem elevar o pequeno rio do seu particular para uma universalidade. É tanto que sabemos onde começa e termina o Tejo, mas não sabemos onde fica a cabeceira nem a foz dos rios de nós mesmos. São rios que não conseguem ir além deles mesmos. Sabemos que desaguam no nosso coração, mas é muito vasto o litoral do nosso coração para demarcarmos o local onde desembocam nossos rios particulares.*[5]

Esse texto final do grupo de leitores não é suficiente para se avaliar sua recepção. Afinal, o horizonte de expectativa e a emancipação do leitor não são calculados apenas com a reescritura dos textos em estudo, através da elaboração desse trabalho final. É importante também avaliar certas reações comportamentais que não transparecem no texto da re-escritura. Por exemplo, no caso em estudo, o que se verificou logo de início, foi uma certa curiosidade dos leitores em conhecer mais da vida dos autores e também de suas obras. Houve pelo menos dois, entre os sessenta leitores, que chegaram a rabiscar poemas que também falavam em rio e aldeia. Houve quem se preocupasse em localizar no mapa- múndi, os elementos geográficos opontados nos poemas. De certa forma, deu para se notar um certo prazer de alguns leitores ao contactarem com esses elementos percebidos. O resultado da pesquisa ficou mais a nível de conteúdo.

Interessante é que essa mesma experiência foi feita entre quatro leitores a nível de pós-graduação em Letras, e, independente de minucias de resultados, o que se verificou foi uma preocupação com os elementos formais do texto. Nenhum dos quatro passou da estrutura de superfície.

O que se pode concluir afinal é que é vasto o mundo da recepção, e que difícil é estudá-la com objetividade. Basta dizer que num mesmo leitor, muitas recepções podem ser contactadas. No entanto, com relação aos dois textos em estudo, verificou-se uma certa coincidência de interpretação entre os leitores pesquisados. Isso comprova que, a despeito do verbalismo que envolve o estudo de novas teorias literárias, pode-se, a partir do estudo de obras tão ricas de significado como os dois poemas do presente estudo, traçar rumos práticos para uma maior atuação de novas estéticas como essa da Recepção.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CARVALHO, F. (1977) p. 193.
2. PESSOA, F. (1970) p. 58.
3. LIMA, B. (1983) p. 3.
4. Ibidem.
5. Para a confecção final dessa resultante da recepção dos leitores em análise, participamos apenas com o trabalho de concatenação das idéias principais.

BIBLIOGRAFIA

1. CARVALHO, Francisco. **Pastoral dos dias maduros.** Fortaleza: Imprensa Universitária, 1977.
2. JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o leitor.** Trad. Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
3. LIMA, Batista de. "A Estética da Recepção". **Suplemento Literário Minas Gerais.** 888. Belo Horizonte: 3: 8/10/83.
4. PESSOA, Fernando. **Poesia.** (Nossos Clássicos), Rio de Janeiro: Agir, 1970.

3. ALEXANDRE O'NEILL E A MODERNIDADE

"O osso o melhor é contorná-lo"

Alexandre O'Neill *

1. À GUISA DE INTRODUÇÃO

Alguns fatores contribuíram de forma decisiva para essa nossa curiosidade em vasculhar alguns caracteres da modernidade, presentes na poética de Alexandre O'Neill. Difícil, no entanto, é distingir se o motivo dessa aproximação foi nossa paixão pelo Surrealismo, nossa curiosidade por conhecer O'Neill, ou, simplesmente, nossa procura de uma forma mais fácil de compreender esse movimento literário em Portugal. Qualquer que fosse nossa opção, fatalmente haveria o encontro com a trajetória literária de Alexandre O'Neill.

Autor multifacetado, desencantado com a poesia e cantor desse desencanto, ele teve a feliz ousadia de trafegar, sem se chamuscar, entre os dois extremos do universo literário português desse século, erguido entre o Neo-Realismo e o Surrealismo. É bom esclarecer que nosso percurso aqui, não abrange toda essa trajetória. Nós nos apegamos aos caracteres mais evidentes de sua modernidade. Para isso, consideramos seus momentos surrealistas como dos principais fatores dessa modernidade. É bem verdade que arautos dos saberes socializantes podem chegar à ousadia de considerarem o Surrealismo como uma estética empalidecida de modernidade, dado o seu tênue resgate do lado social da humanidade. Mas a Literatura é também linguagem. E nenhuma estética tem, ultimamente, revolucionado tanto a linguagem quanto o Surrealismo. A subversão da linguagem é uma subversão do homem. A liberdade de expressão é uma das formas de libertação do ser humano, que através dos tempos tem sido privado, muitas e muitas vezes, das mais simples e primárias formas de expressão.

Daí que, primeiramente, abordaremos a participação de O'Neill no movimento surrealista português. Nesse capítulo, teremos a preocupação de localizar o autor no seu tempo, bem como apresentar alguns dados da sua correspondência com Mário Cesariny de Vasconcelos que foi o mentor principal do movimento em Portugal. Outro dado que abordaremos nessa parte, fica por conta da extemporanei-

dade do Surrealismo português com relação ao seu congênere francês.

Em seguida, vasculharemos a obra de O'Neill em busca dos momentos surrealistas. É curioso então verificar que em quase todas as suas obras, aparecem poemas surrealistas e que os recursos utilizados pelo autor, vão da escrita automática ao gosto pelo mau gosto, passando pela colagem.

Com relação à linguagem, trabalharemos especificamente a metalinguagem. Pois é através dela que O'Neill pratica alguns de seus exercícios de modernidade, com ênfase especial para seu livro *Abandono Vigiado* de 1960.

Finalmente, verificaremos as relações do humor de O'Neill com a modernidade e a utilização que esse autor faz da metáfora do azul. O humor e a cor azul são dois elementos que não se dissociam da obra de O'Neill.

Para essa pequena incursão na obra de Alexandre O'Neill, contaremos com o pouco mas significativo efetivo crítico a seu respeito, principalmente através de Clara Rocha, Eduardo Prado Coelho, E. M. de Melo, Massaud Moisés e Mário Cesariny de Vasconcelos.

Esperamos, nas páginas seguintes, clarearmos nossa proposta e despertarmos no leitor, o gosto pela leitura vertical da obra de Alexandre O'Neill, tão curiosa e cativante quanto representativa de um momento da expressão literária portuguesa.

2. O'NEILL E O SURREALISMO

Antes de estudarmos alguns textos de O'Neill onde estão bem caracterizadas suas tendências surrealistas, é bom verificarmos as suas ligações com os acontecimentos que marcaram o evoluir desse movimento literário em Portugal. Afinal, os portugueses nunca foram muito afeitos à recepção do que produziram as vanguardas. E o Surrealismo, nas terras lusas, foi como que uma reação ao já conservador grupo de Orpheu, caracterizando-se como um dos momentos culminantes da modernidade literária em Portugal. Para entendermos bem as ligações de O'Neill com o Surrealismo não podemos ficar restritos ao tempo do movimento em Portugal. É bom voltarmos um pouco atrás.

O ano de 1924 é marcante para Alexandre O'Neill. Enquanto ele nascia em Portugal, na França, nascia o Surrealismo, através do primeiro manifesto de andré Bréton. Nesse manifesto, "... mergulhou-

se fundo no inconsciente, tomando como modelo, o sonho, o imaginário e o fantástico, elegendo o automatismo psíquico, verbal ou imagístico, como processo de criação..."[1].

Vinte e três anos depois, em 1947, era fundado o GrupoSurrealista de Lisboa, em Portugal. O primeiro manifesto do grupo era assinado por O'Neill, Mário Cesariny de Vasconcelos, Antônio Pedro e José Augusto França. Era a "ruptura inaugural"[2], classificada logo em seguida por Cesariny de algo fútil. Por essa época, Bréton já houvera lançado o segundo manifesto, em 1930, "determinando a posição política do movimento, fazendo opção pelo materialismo histórico e sua adesão ao Partido Comunista"[3]. E o terceiro manifesto, de 1942, quando exilado em Nova York, lançara os "Prolegômenos a um terceiro manfiesto do Surrealismo ou Não", onde anuncia: "... a superação política e proclama o imperativo da transformação social"[4].

Era o declínio do Surrealismo. Pois bem, cinco anos depois disso tudo é que surge o primeiro manifesto do movimento em Portugal. O'Neill, no entanto, pouco demora nesse grupo, que se esfacelando, dá lugar a um novo grupo, os Surrealistas, sem sua participação, e que organizado por Cesariny, conta ainda com Antônio Maria Lisboa e Pedro Oom, entre outros. Esse segundo momento foi classificado posteriormente de "algo trágico"[5]. O Manifesto chamou-se "A Fixação Proibida"[6]. Houve ainda um terceiro momento do Surrealismo português sem Cesariny e sem O'Neill e que trazia um manifesto intitulado "A propósito do filho do pai"[7].

Como se vê, foi pouco o tempo em que O'Neill empunhou a bandeira do movimento surrealista de Portugal. É tanto que no seu primeiro livro de poesias, **Tempo de fantasmas** (1915) já existem poemas de negação ao movimento, mesmo entremeados de poemas surrealistas. Aliás, esse rastro surrealista pontifica em toda a sua obra.

A partir desse panorama inicial como analisar a obra de O'Neill?

Uma das prédicas do movimento surrealista é de que a obra de arte fale por si só, prescindindo assim, a intermediação da crítica. Já surge daí uma das questões polêmicas do movimento. Pode a literatura sobreviver sem o termômetro dos estudos críticos que a avaliam? Mesmo assim, diria o mentor principal do Surrealismo português: "Estou a pensar na crítica que não temos e na crítica de consolação que temos"[8].

Talvez por isso, haja escritores que apresentem momentos surreais em suas obras e em suas vidas, sem no entanto se submeterem totalmente a seus dogmas. Entre esses, se enquadra O'Neill.

Daí ser O'Neill considerado: "um autor mais ou menos vinculado ao movimento surrealista"[9].

Com a formação do primeiro grupo surrealista em 1947, O'Neill tornou-se um autor de movimento, sem obra publicada. Só que cinco anos antes, Bréton lançara o 3º e último manifesto de um Surrealismo em decadência. Ora, a distância temporal de 23 anos entre o primeiro manifesto francês e o primeiro português, não corresponde à pequena distância física que separa a França de Portugal. Daí que a consistência do movimento já começou defasada, dados esses fatores irremovíveis.

Parece que O'Neill sentiu cedo essa extemporaneidade, a ponto de, além de negar o Surrealismo já em *Tempo de fantasmas,* começar a lançar-se em outros projetos poéticos. Nesse primeiro livro de poesias, O'Neill começa a delinear um projeto literário. Segundo Clara Rocha: "Parece que o projeto a cumprir coincide com o programa do Surrealismo: a libertação total do homem e a libertação total da arte"[10].

No primeiro caso, há momentos de exortação para que os homens se libertem de quaisquer constrangimentos. No programa surrealista, no entanto, não cabe essa poesia de intervenção, principalmente social. Isso comprova que O'Neill teve tempo de total desvinculação da estética surreal. Mesmo assim, Massaud Moisés afirma que em *Tempo de fantasmas,* e *No Reino da Dinamarca* (1958), O'Neill "segue prescrições surrealistas, enfatizando o poder de provocação, as notas de sarcasmo e de prosaísmo à Cesário Verde, quando o sórdido dá lugar ao sublime"[11].

Continuando, o conhecido autor de *A Literatura Portuguesa* chega a concluir que em O'Neill "opera-se imprevista e insuspeitada aliança entre as duas tendências rivais no ambiente literário português das últimas décadas"[12].

Realmente, a primeira obra de O'Neill, *A ampola miraculosa* (1949), uma narrativa colagem, é de cunho neo-realista, vindo em seguida, seus momentos surrealistas para depois operar-se o retorno ao mesmo Neo-realismo inicial.

Um outro dado importante nas relações entre O'Neill e o Surrealismo é o conjunto de sua correspondência com Mário Cesariny de Vasconcelos. Nessas cartas trocadas entre O'Neill, em Lisboa, e Cesariny, em Paris, há muito da história do movimento e também do questionamento teórico dos poemas e dos manifestos além de fatos particulares da vida de O'Neill: "Por razões óbvias e freudianas, meu pai pôs-me fora de casa"[13].

Finalmente, pode-se concluir que a participação de O'Neill no movimento surrealista português, mesmo extemporâneo ao movimento francês, colocou-o no patamar dos principais vanguardeiros deste século na literatura de Portugal. E mesmo a sociedade portuguesa não sendo tão aberta às vanguardas, o fato de O'Neill ter uma poética heterogênea, facilitou essa recepção entre os leitores de língua portuguesa, tornando-o paradoxalmente um autor tão popular quando de vanguarda.

3. OS MOMENTOS SURREALISTAS

Os momentos surrealistas de O'Neill estão presentes em quase todas as suas obras. Mas a primeira dúvida que surge, é saber se são momentos propositais ou espontâneos. Essa dúvida existe a partir da maneira como se encara o Surrealismo. "O Surrealismo é mais antigo que o Surrealismo"[14], ou seja, há um Surrealismo programático, aquele pautado nos saberes dos manifestos, mas há um Surrealismo informal, subjacente à poesia de qualquer época, principalmente na poesia em que o arrebatamento, o devaneio, o delírio, e o êxtase deixaram de lado a clássica preocupação apolínea dando vez a uma poética dionisíaca. Nesse ponto, é onde se contactam na poética de qualquer época, sintomas avidentes de passagens surreais.

Em O'Neill, no entanto, essas passagens, por serem contemporâneas à efervescência do movimento em Portugal, e por ter sido, naquela ocasião, o autor, um dos impulsionadores do movimento, acredita- se, sejam mais vinculados aos programas defendidos pelo grupo de Lisboa do que propriamente espontâneas.

Interessante é que, logo em **Tempo de Fantasmas**, quando mais efervescem as idéias surrealistas em Portugal, e amadurece a atuação de O'Neill no grupo da ruptura inaugural, o que vemos paradoxalmente é a negação ao movimento:

> *Impossível cantar-te*
> *como cantei o amor adolescente*
> *colorindo de ingenuidade*
> *paisagens e figuras reduzindo-o*
> *à mesma atmosfera rarefeita*
> *do sonho sem percurso no real.*[15]

Essa fuga do movimento, caracteriza-se, no entanto, como uma passagem em que O'Neill rompe com o grupo inicial que se

desfaz para o surgimento do segundo grupo sem a sua participação, mas novamente organizado por Cesariny.

Apesar dessa negação, no seu primeiro livro de poesias, a semente do Surrealismo germinaria em muitas das suas obras posteriores. Logo em seguida, em *No reino da Dinamarca* surgem os "Inventários" (PC, 56 e 58), célebrees pela aplicação da técnica surrealista da colagem: "Processo praticado pelos pintores surrealistas e que consiste em justapor e colocar na tela, materiais diversos e imagens de proveniência diversa"[16].

Ora, evidenciado o fascínio de O'Neill pelas artes plásticas e pela colagem, na publicidade, era de se esperar que "esse princípio de loucura"[17] brotasse em alguns momentos de sua poética. Assim sendo, nos "Inventários", especialmente no 2º, há:

Um ruído de torneiras em plena missa
Um gato passeado pelo desejo
Uma esposa coberta pela caliça
Um despejo. (PC, 86)

Essa aparente anarquia se multiplica em todo o resto do poema e no "Inventário" anterior do mesmo livro. A colagem é utilizada também em "O poema pouco original do medo" no livro *Abandono Vigiado* (1960) onde:

O medo vai ter tudo
fantasmas na ópera
sessões contínuas de espiritismo
milagres
cortejos
frases corajosas
meninas exemplares
seguras casas de penhor. (PC, 143)

Como se observa, na colagem, imagens as mais variadas vão se sobrepondo como numa colcha de retalhos colados. O "plano da expressão"[18] apresenta uma desconexão que só confere homogeneidade quando se passa para o "plano do conteúdo"[19].

A colagem aparece ainda em *Feira cabisbaixa* (1965) no poema "Portugal":

... se fosses só o sol, o sal, o sul,
o ladino pardal,

o manso boi coloquial,
a rechinante sardinha,
a desancada varina...(PC, 227)

E assim continua por todo o poema, que mais parece uma tela onde os mais variados arabescos representativos do cenário português vão desfilando diante de um espectador estático.

Em *A saca de orelhas* (1979), aparece pelo menos um poema onde a colagem fica evidenciada. Trata-se de "Contrapelos", em que está:

... doce de gila
o submarino nuclear Trident
os sangrentos embrulhos das auto-estradas
foice com cabo de martelo
tomada de posse
pomada de tosse...(PC, 390)

Mesmo havendo certa verossimilhança no plano de expresssão, como nos dois últimos versos do exemplo, verifica-se que a diferenciação entre as imagens que formam a colagem, desloca-se para o plano de conteúdo.

Como vimos, é a colagem, o recurso surreal mais utilizado por O'Neill. É evidente que outros exemplos podiam aqui desfilar, mas o que nos importa mais, são os poemas onde essa característica se apresenta mais marcadamente estampada.

Uma outra característica do Surrealismo que se encontra em alguns poemas de O'Neill é a "escrita automática"[20]. Entre esses poemas pode-se destacar "Os diálogos falhados" (PC, 19) do livro *Poemas com endereço* (1962). Essa característica parece ser a preferida por Bréton, principalmente ao definir o que é Surrealismo:

> *Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou mora.*[21]

"Os diálogos..." faz parte de uma trilogia denominada "Três prosas em prosa" da qual ainda fazem parte os poemas "Os cegos" (PC, 119) e "Chez Nous" (PC, 202). Os três são elaborados dentro da técnica da escrita automática, o que a priori não é bem uma técnica, mas caracteriza-se muito mais pela ausência de qualquer técnica. Seria muito mais uma prosa poética onde a ausência do verso com-

portado, dá lugar a um jorro de situações poéticas onde o autor, como que em delírio, não consegue dominar o aluvião das imagens. Difícil é, nesse poema, destacar uma passagem caracterizadora do automatismo. Seria como destacar um instante de uma correnteza, ou de um vôo, onde a paralisação do movimento seria a morte do automatismo. Há no entanto no bojo do poema, um momento onde o autor faz uso de um dos elementos representativos do infinito e próprio para o Surrealismo que é a bicicleta:

E as bicicletas? O que são para ti as bicicletas que de cabeleira ao vento correm sobre nós de todos os lados tão prontas a uma agressão como a um beijo. (PC, 199)

As bicicletas ainda aparecem em outros momentos do poema, e aqui nos lembramos, de passagem, do prefácio de Clara Rocha, onde ela se refere a esse meio de transporte e suas ligações com o surreal: "A bicicleta é uma figuração do oito deitado que em matemática representa o infinito, e assim funciona como veículo de libertação da chateza do cotidiano"[22].

Uma terceira característica surrealista em O'Neill seria "ir o mais longe possível no mau gosto"[23]. Assim sendo, vejamos o poema "Velhos de Lisboa", onde:

... somos os velhos
cheios de cuspo e conselhos
velhos que ninguém atura
a não ser a literatura. (PC, 172)

Esse poema trata o velho com extremo desprezo dizendo que

... senectude
é tempo não é virtude. (PC, 172)

Chega a menosprezar a velhice, como nos versos:

Outros mijam, fazem esgares,
têm poses e vagares
bem merecidos. Nos jardins,
descansam depois os rins. (PC, 172)

Também no poema "A força do hálito", o mau gosto poético fala de:

Sovacos pompeando vinabres e bafios

Da malvada da cárie ou meudeus, do infinito,
O mau hálito é sempre na narina. (PC, 283)

Esse "gosto" pelo mau gosto, pontifica, mesmo com menos latência, em outros poemas, como também aparecem, em menos intensidade, passagens que servem de ilustração para outras características do Surrealismo. São "a valorização do inconsciente"[24] bem como "o humor negro"[25].

Essas características até aqui apresentadas, de tanto encontrarem-se nos poemas dão a impressão de que sendo O'Neill um desencantado poeta de amargo humor, aproveitou muito do Surrealismo de onde divergem esses aspectos pessoais, e elaborou uma poética reveladora, em muito, da sua personalidade.

4. A METALINGUAGEM

Metalinguagem é a linguagem que fala da linguagem. Há metalinguagem quando o enunciado tem implícita ou explicitamente, uma referência ao seu próprio código.[26]

Ocorre a metalinguagem quando o plano de conteúdo é uma linguagem.[27]

Uma das características da modernidade tem sido o questionamento lingüístico no próprio texto literário. Assim sendo, pode-se dizer que, o autor moderno testa o seu próprio código lingüístico como forma de dilatar suas potencialidades semânticas e também como forma de procura da fala certa para a melhor mensagem. O código nem sempre é suficiente para conter o poema. Daí reinventá-lo no verso, enriquecendo-o. Isto é metalinguagem. É o curso da palavra entre as palavras. Esse acompanhamento das artimanhas da palavra no discurso, estabelece-se, em O'Neill, especialmente em dois livros seus, *No reino da Dinamarca e em Abandono Vigiado* que se enquadram cronologicamente muito próximos um do outro, já que são respectivamente, de 1958 e 1960.

No primeiro, há o poema "Há palavras que nos beijam", em que nos dois primeiros versos em cada um dos cinco quartetos há uma clara opção pelas palavras carregadas de sensualidade. O autor, usando um critério de seleção, entrelaçou termos lingüísticos como "poesia", "palavra" e "letra" com nomes como: "boca", "rosto", "amor", "amante" e "noite"; ou verbos como: "beijam" e "amam". Esse conjunto estruturado produz um poema que transpira sensualidade, a partir, inclusive, dos versos iniciais:

Há palavras que nos beijam
como se tivessem boca. (PC, 75)

Logo em seguida, no poema "Um carnaval", as palavras ainda com aquela carga de sensualidade do poema anterior, são levadas ao baile.

Vem ao baile das palavras
que se beijam desenlaçam
Palavras que ficam passam
como a chuva nas vidraças. (PC, 76)

É um baile de ritmo tão acelerado que só o título "Carnaval" realmente conteria esse infrene movimento. É tanto que a letra ventada "V" do termo "vem" é utilizada em quase todos os versos.

Outro poema em que a metalinguagem é evidenciada é "Animais doentes" onde as palavras são comparadas a animais doentes.

Animais doentes as palavras.

. . .

Pequeníssimas pulgas uma sílaba só. PC, 93)

No mesmo poema, ele ainda se refere às "orgulhosas palavras raras" (PC, 93), às palavras reais como chamas, tudo, comparado com os diferentes animais da fauna sua conhecida. Como as pessoas, os bichos vão sendo classificados e, conforme os bichos, as palavras; umas mais, outras menos felizes.

Queria palavras tão reais como chamas
E tão precárias
Palavras que vivessem só o tempo de dizer a
sua parte
No discurso de fogo. (PC, 93)

Em *Abandono Vigiado,* no poema "O adjetivo", o autor coloca em posições antagônicas dois companheiros inseparáveis das classes de palavras: o substantivo e o adjetivo.

O adjetivo? Que horror
quando não é incisivo,
quando atira para o vago
o pobre substantivo... (CP, 167)

Essa tentativa de burlar o código lexical, pondo em confronto duas categorias inseparáveis, é uma forma de, subvertendo a ordem convencional, alcançar o sublime literário.

Finalmente, ainda em *Abandono Vigiado,* há um ensaio metalingüístico nominado "Divertimento com sinais ortográficos" que se estende por vinte e oito poemas trabalhados em torno dos sinais de pontuação e acentuação. Nesse trabalho, onde a plasticidade se alia ao conteúdo semântico em nome da metalinguagem, fica patenteada a vocação do autor para a arte da montagem; e aqui é forçoso lembrar sua profissão de publicitário numa Lisboa do século XX. Cada texto é composto por um sinal gráfico que toma quase toda a página e alguns poucos versos, geralmente em primeira pessoa, onde os sinais falam de si próprios. Um dos poemas mais característicos desse ensaio, ergue-se em torno do ponto de exclamação. O grande "!" vem encimando o simples e muito significativo verso único.

Não abuses de mim! (PC, 123)

Configura-se aí, uma posição do autor que não é coerente com toda a sua trajetória poética. Afinal, a contenção da emoção, que é uma atitude apolínea, não é característica permanente da sua poética, principalmente nos seus momentos surrealistas, onde a escrita automática, o sonho e o arrebatamento contribuem para uma atitude dionisíaca diante da arte literária. A metalinguagem portanto, atinge seu ponto máximo em Alexandre O'Neill, através desse ensaio poético que é concluído de forma muito feliz, deixando em aberto a possibilidade de um aprofundamento maior em torno do tema. Quem disso se encarrega, é o poema final sobre as reticências.

Em aberto, em suspenso
fica tudo o que digo.
E também o que faço é reticente... (PC, 142)

5. A METÁFORA DO AZUL

Por que a cor azul está tão presente na poesia de Alexandre O'Neill? Será o azul do céu ou do mar de Portugal? Será o azul marca da tranqüilidade, ou o símbolo trabalhado metapoeticamente por Rimbaud? Ou será afinal, o azul infinito do vasto sonho surreal? Não se tem registro crítico sobre o assunto nem explicação pessoal do autor. Mas o azul se projeta em sua poética, de forma tão destacada, que vale a pena se verificarem as coerências simbólicas de poema para poema onde essa cor pontifica.

O que se verifica, logo de saída, é que há três atividades de O'Neill diante do azul. Uma mais forte, marcada pela modernidade, é comprometida com o Programa Surrealista em posição de aberta adesão; outra, de cerrada negação. A terceira, mais descom-

prometida, mais informal, assume uma atitude de pacata observação pura e simples do espaço português compreendido mais precisamente pelo céu e pelo mar.

A metáfora do azul compromissada com a estética surrealista já pode ser observada em poemas do seu primeiro livro, *Tempo de Fantasmas*.

Primeiramente, quando no poema "Em pleno azul" há uma "lágrima azul" e o poeta promete:

Então prometo congressos
em pleno azul
Prometo uma solução
em pleno azul
Prometo não fazer nada
em pleno azul
sem consultar o bureau
em pleno azul. (PC, 35)

Coincidentemente, neste poema, o poeta se refere ao sono, logicamente, uma das fontes do surreal.

Se eu estivesse a dormir
perguntaria aos poetas
a que horas desejas que vos acorde? (PC, 36)

É bom se verificar a coincidência da cor azul, "pari passu" no poema, com o toque surrealista.

No mesmo livro, no poema "De passagem" repete-se o mesmo caso. Há a expressão "arroto azul" e de novo, passagens surreais caracterizadas pelo humor negro de versos como:

... e que as mulheres que alguma vez te serviram de mãe...
te recolham...
com piolhos de ternura...
e levem anos...
a livrar-te dos piolhos dos milhares de piolhos que sugam a tua cabeça de pateta. (PC, 37).

Há ainda nesse poema, referência ao "bas-fond" lisboeta, a toda a "miséria esplendente destas ruas". (PC, 37)

No segundo livro, *No reino da Dinamarca* há significativas passagens surrealistas, no poema "Agora escrevo":

Uma vírgula trêmula de medo
Num requerimento azul, azul ...(PC, 66)

O poema é, ao mesmo tempo, uma colagem e uma demonstração da escrita automática, duas características do Surrealismo. A colagem aparece através da superposição de imagens heterogêneas que no conjunto do poema conseguem alcançar uma homogeneidade rítmica e semântica. A escrita automática é sintonizada a partir do momento em que se nota que o autor deixou-se levar pela correnteza, pelo jorro do poema, explodindo. É tanto que lá pelas tantas, no redemoinho do automatismo, O'Neill cita Michaud, como o pedir proteção, ou luz, ou guia para a vertigem do seu arrebatamento.

No "Soneto da espera" de *Entre a cortina e a vidraça* (1972), ao que parece, o poeta está trabalhando. Ou seja, está numa situação surrealista, não sendo necessariamente um poema surreal, o autor se embriaga de:

Wisque, livro, fumo azul no ar. (PC, 324)

Essa embriaguez de/para esperar é uma postura comum a muitos surrealistas.

Ainda em *Tempo de Fantasmas*, no poema "Pela voz contrafeita da poesia", o poeta, numa outra atitude, declara sua negação ao Surrealismo, ainda incluindo nela, a metáfora do azul, pois há também a negação de sonho ao ser negado o sono surreal.

onde estão...
as salas onde o luxo abria as asas
e voava de cadeira em cadeira
de sorriso em sorriso
até cair exausto mas feliz
na almofada muito azul do sono. (PC, 39)

Outro momento de negação ao Surrealismo, aparece através do poema "Rua André Breton" do livro *Entre a cortina e a vidraça*. Coincidentemente há referência à "gangazul" do sonho surreal e seu protesto alcança o guru do movimento e as constantes mudanças pregadas pelos manifestos.

A rua André Breton está sempre a mudar de rua. (PC, 315)

A terceira atitude de O'Neill diante do azul, configurada pelo devaneio a partir da simples observação do céu e do mar de Portugal se delineia principalmente no poema "O Beijo", do livro *No reino da Dinamarca*. O azul que não aparece relacionado a situações surreais,

vem colorir o céu português. Ora, o azul do céu português pode ser um espelho a refletir o azul do mar para lançá-lo sobre o Tejo. Afinal o discurso Tejo, é o pré-texto do discurso mar que por sua vez é pré-texto para o discurso céu que cobre o Tejo. Esse verdadeiro ciclo tem como arabesco, as gaivotas, na visão sensível e atenta do poeta.

Congresso de gaivotas neste céu
como uma tampa azul cobrindo o Tejo. (PC, 77)

Essa mesma atitude aparece também no poema "A musa em férias" em que:

Agora
só preciso de azul
de todo o azul cobarde
que o céu possa oferecer-me. (PC, 206)

Finalmente, com essa mesma conotação, o azul aparece em dois versos do poema "Fim de semana" do livro *De ombro na ombreira* (1969). Aí o autor estirado na areia tem o olhar voltado para a imensidão azulada.

Estirado na areia, a olhar o azul. (PC, 275)

Como se observa, O'Neill privilegiou tanto a cor azul que terminou incluindo-a como uma dos índices da sua poética. É claro que mesmo utilizando-a para uma poesia de circunstância, ou para negar o Surrealismo, sua ênfase se projeta exatamente nos poemas onde o compromisso do autor fica claro, com relação ao surreal. Daí se depreender que o azul do céu e o azul do mar de Portugal tanto contaminaram a alma do poeta, que o sonho e a procura da tranquilidade pintaram-se dessa cor e decoraram seus momentos surrealistas.

6. O HUMOR NA POESIA DE O'NEILL

Não há dúvida de que o humor é uma das características da poesia de Alexandre O'Neill. Cabe-nos, no entanto, verificar se humor é um dos componentes da sua modernidade. Da mesma forma, cabe-nos comprovar se os recursos utilizados para instaurar esse humor, levam-nos à constatação de que se tratam de táticas inovadoras diante de certa pasmaceira que começava a se instalar no âmbito da criação literária no Portugal dos finais da década de 40, época das primeiras manifestações literárias de O'Neill.

inicialmente, é bom confrontarmos o alerta de Clara Rocha de que "é preciso não atribuir à colagem forçosamente uma função

humorística"[28], com um dos "processos de humor"[29] enumeradas por Eduardo Prado Coelho para se identificar o humor na poesia de O'Neill a partir das enumerações. Aqui caberia capítulo especial para se distinguir "colagem" de "enumeração", ou pelo menos, delimitar as dimensões de ambas, bem como suas intersecções. Exemplo disso é "o poema pouco original do medo", considerado por Clara Rocha como "uma longa seqüência de imagens"[30], logicamente, uma colagem de cunho eminentemente surrealista, classificado por ela como "um texto de intervenção"[31]. Já segundo Eduardo Prado Coelho, esse poema trata-se de uma enumeração, onde o objetivo "é o de nivelar os elementos nomeados, situando no mesmo plano de significação, o pouco e o muito, a parte e o todo"[32]. Ainda segundo o mesmo autor, "isso são técnicas utilíssimas para uma atitude prosaica",[33] ou ainda, "uma espécie de revolta do pouco contra o muito, da significação material contra a significação espiritual"[34]. Essa idéia do jocoso, mesmo de forma generalizada, é defendida também por E. M. de Melo e Castro[35], só que ele atribui como referente intertextual desse tipo de poesia em O'Neill, a poesia de Nicolau Tolentino, afirmação que O'Neill nunca aceitou.

Há porém, um ponto coincidente entre Clara Rocha e Eduardo Prado Coelho. Mesmo aquela tratando dos "projetos" de O'Neill, e esse se referindo ainda aos "processos" de humor, ambos têm em comum, o fato de convergirem para pelo menos um ponto comum, que é o uso da Sinédoque. Se um dos projetos de O'Neill é a libertação total do homem e a libertação total da arte, a palavra, na ordem primeira dessa libertação, estabelece com o homem, o surgimento da Sinédoque. Da mesma forma, no "processo de humor", essa sinédoque aparece como um processo de "desligar as partes dos todos que as organizam"[36], são célebres aqui, dois exemplos da poesia de O'Neill citados por Eduardo Prado Coelho:

É entrar num restaurante popular
é entrar e ver a queixada
a abrir e a fechar. (PC, 147)

Ou ainda

Entrecheiram-se, hostis, os mil narizes
que há neste país. (PC, 243)

As duas sinédoques aqui presentes, elaboradas em torno de "queixada" e "narizes" são apenas uma pequena demonstração das inúmeras imagens caricaturais elaboradas por O'Neill. O termo caricatural justifica-se aqui pelo fato do poeta ao escolher a parte para

representar o todo, escolher exatamente aquela parte que se vista sozinha seria como ver o todo a que pertencia.

Além da aceitação final do humor de O'Neill por Clara Rocha, "sobretudo o humor que surge como uma constante na sua poesia"[37], há ainda outros processos de humor apontados por Eduardo Prado Coelho. Um deles é o tratamento que O'Neill dá à linguagem, brincando com palavras através de construções, destruições, acoplagens e aglutinações, é o caso de termos como: "pestanídeos", "resmungarda", "entrecheiram-se", "mosquitomaquia", "outonalma", "crocodiletante" e "lacricrimejante". Esse brincar com palavras, que é, por excelência, um jogo, é um folguedo ingênuo, alegre e saltitante de vestir e desvestir, enfeitar e saltitar com palavras de modo "feliz e agarotado"[38], o que dá um tom permanente de alegria ao poema.

Também o lugar comum é outro processo de humor que se apresenta como "futilidade medíocre e tola por vezes até comovedora"[39]. Aqui ele cita especialmente dois livros: *Abandono Vigiado e Feira Cabisbaixa*.

O último "processo de humor" seria "o poeta concretizar as entidades abstratas: instituições, sentimentos, ou valores, integrando-se à roda viva do contidiano, que posteriormente os desmascaram ou ressussita"[40]. Essa concretização das palavras seria um processo de personificáção como nas expressões: "palavra alguma", "país homenzinho", "camarada solidão", etc. Esse processo de animar o inanimado de modo inesperado, leva-nos ao humor que jorra de um ponto dos mais divertidos do ludismo literário.

Finalmente pode-se concluir que em O'Neill, o humor é observado a partir do instante em que os elementos são nivelados. Só que esse nivelamento não teria nenhuma expressão se fosse perpetrado ao tomar por base os elementos de natureza superior. O que ocorre em O'Neill, é exatamente o contrário. O humor existe porque o nivelamento é por baixo, ou seja, reduzindo os elementos superiores à mesma condição dos inferiores. Esse fenômeno sugere várias interpretações. Afinal, seria apenas intenção humorística do autor, ou haveria aí uma disfarçada intenção socializante utilizada?

7. CONCLUSÃO

A observação desse resultado final deixa-nos a certeza de que muito poderia ainda ser dito sobre a poesia de Alexandre O'Neill. Por exemplo, sobre a poesia social. Ela está presente em sua poética, primeiramente, quando retrata a gente humilde das ruas de Lisboa. Mas aparece mais forte, até contundente, quando trata dos mineiros

do Chile. Só o poema "A cama quente" (PC, 389) seria suficiente para uma análise demorada da miserável condição humana a que são submetidos os trabalhadores não só das minas do Chile, mas de muitas outras partes do mundo.

Outro aspecto que também não abordamos e mereceria aqui uma análise demorada, fica por conta do tratamento dado pelo autor, a pequenos animais como o piolho, a mosca, o rato, etc. Esses seres que são retratados principalmente no livro *Entre a cortina e a vidraça*, têm verossimilhança com as pessoas enlatadas pelo cotidiano e achatadas pela rotina.

Também outro ângulo por onde se poderiam visualizar características próprias de O'Neill, seria buscar nas suas intertextualidades, explicações para sua poética. Assim sendo, poderíamos encontrar Cesário Verde, Nicolau Tolentino, Baudelaire, Bocage, podendo-se chegar até a Luís de Gôngora, afinal, o barroquismo é assumido, em algumas situações, de forma explícita por O'Neill. Outro aspecto que nos despertou a curiosidade foi seu gosto pelo poema de circunstância, principalmente no livro *Poemas com endereço*.

Há ainda outros caracteres particulares na poesia de O'Neill. Acontece que apesar de serem tratados formalmente através de uma linguagem marcada pelo moderno, nem todos esses caracteres podem ser atribuídos à modernidade. E o nosso propósito inicial era a modernidade nos seus aspectos mais evidenciados pelo autor. Daí que abordamos suas ligações com o Surrealismo, suas incursões metalingüísticas, a metáfora do azul e o humor.

O que nos chamou a atenção, principalmente, e que parece não ter entusiasmado tanto os críticos que nos respaldaram, foi o desencanto de O'Neill, acompanhado de uma certa angústia que faz com que todos os seres sejam nivelados através da inferiorização. Nesse processo, nada é poupado, desde os elementos mais simples às ternas figuras dos velhos de Lisboa. Desta forma, o que nos parece, é que ele não poupa nem a si próprio quando atribui à Literatura, a condição de receptáculo da senectude.

A partir dos quatro momentos em O'Neill aqui estudados e do nosso despertar para o seu desencanto, pode-se já traçar o perfil do seu arcabouço poético, soerguido por trinta anos de fértil criação e compromissada modernidade.

9. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* O'NEILL, A. (1982) p. 407.

1 MOURÃO, R. S. (1982) p. 4
2 CESARINY, M. (1985) p. 267.
3 MOURÃO, R.S. op. cit.
4 Ibidem.
5 CESARINY, M. op. cit.
6 Ibidem.
7 Ibidem, p. 280.
8 Ibidem, p. 78.
9 ROCHA, C. (1982) p. 9.
10 Ibidem, p. 12.
11 MOISÉS, M. (1989) p. 353.
12 Ibidem
13 CESARINY, M. op. cit.
14 Trecho de uma carta endereçada em maio de 1989 ao autor deste trabalho pelo poeta Cândido Rolim, autor de **Rios de mim** (Poesias), Sec. de Cultura do Estado do Ceará, 1983.
15 O'NEILL, A. (1982) p. 41. Convencionamos a abreviatura PC, seguida do número da página, para aludir, daqui por diante, a essa obra no corpo do texto.
16 ROCHA, C. op. cit. p. 16.
17 Ibidem.
18 DUCROT, O. (e) TODOROV, T. (1976) p. 37. A partir dessa expressão, vem explicada a teoria glossemática de L. Hjelmslev.
19 Ibidem.
20 CESARINY, M. op. cit. p. 110
21 BRÉTON, A. (1985) p. 58.
22 ROCHA, C. op. cit. p. 24
23 BRÉTON, A. op. cit. p. 47.
24 DANTAS, J. M. S. (e) MOREIRA, A. (1974) p. 107.
25 Ibidem
26 JAKOBSON, R. (1977) p. 127.
27 DUCROT, O. (e) TODOROV, T. (1976) p. 138.
28 ROCHA, C. op. cit. p. 17.
29 COELHO, E. P. (1972) p. 190.
30 ROCHA, C. op. cit. p. 18.

31 Ibidem.
32 COELHO, E. P. op. cit. p. 191.
33 Ibidem.
34 Ibidem.
35 Cf. CASTRO, E. M. M. (1984) p. 52. A respeito da idéia do jocoso, Melo e Castro afirma que é nela onde se inscreve a poesia de O'Neill.
36 COELHO, E. P. (1972) p. 191.
37 ROCHA, C. op. cit. p. 22.
38 COELHO, E. P. op. cit. p. 192.
39 Ibidem, p. 193.
40 Ibidem, p. 194.

8. BIBLIOGRAFIA

1. BRÉTON, André. **Manifestos do Surrealismo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
2. CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. **Literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: Difel, 1984.
3. CESARINY, Mário. **As mãos na água a cabeça no mar.** Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.
4. COELHO, Eduardo Prado. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense Editora, 1972.
5. DANTAS, José Maria de Souza (e) MOREIRA, Almir. **Língua(gem), literatura e comunicação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
6. DUCROT, Oswald (e) TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das Ciências de Linguagem**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.
7. JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.
8. MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 1989.
9. MOURÃO, Rhpéa Sylvia. "Da influência do Surrealismo na Estética Contemporânea". In: **Suplemento Literário Minas Gerais** nº 828, Minas Gerais: agosto/1982.
10. O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas** 1951/1981. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982.
11. ROCHA, Clara. Prefácio. In: O'NEILL, Alexandre. **Poesias Completas** 1951/1981. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982.

4. O DIS/CURSO DO ES/COBAR NO DOM CASMURRO

*Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal **

Machado de Assis

*E eis que saíram umas águas debaixo do limiar da porta. ***

Ezequiel

01. INTRODUÇÃO

O texto do *Dom Casmurro*[1] possui, entre as muitas sugerências detectáveis, uma ligação tão íntima com as águas que dá a impressão ser urdido com fios líquidos. A ênfase maior está nas aproximações entre Capitu e o mar. Não seguiremos esse curso, já tão bem explorado pelo professor Linhares Filho no seu *A metáfora do mar no Dom Casmuro*[2]. Procuraremos seguir a trilha dos rios que alimentam essa grande metáfora. Entre esses rios, é possível encontrar um com as características do personagem Escobar. De Bentinho, não. Não há como comparar Bentinho a nenhum curso dinâmico das águas. Só seria possível compará-lo às águas estanques, a um poço isolado talvez.

Mas como nosso itinerário é um rio que possa existir no discurso, ou seja, um curso fluvial no discurso de Bentinho, melhor é verificar como o rio se personifica em alguns outros textos da Literatura Brasileira. Para evitar elastecimentos exagerados no nosso pequeno texto, escolheremos como amostra, algumas passagens poéticas de João Cabral de Melo Neto onde a metáfora da água alimenta-se principalmente do curso de um rio, no caso, o real Capibaribe pernambucano. É bm verdade que em algumas passagens, como na seca, por exemplo, essa água é cortada e o que era rio passa a ser poço. Poço ou rio cabralinos, encontramos no texto machadiano, personagens que com eles se semelham nas correspondências de caracteres.

Outra fonte também de comprovação dessa metáfora do rio é a identificação de passagens bíblicas referentes ao Profeta Ezequiel onde as coincidências são tão aparentes com o itinerário de Escobar, que chegamos a concluir, ter Machado de Assis certo conhecimento do discurso de Ezequiel e do curso do rio Cobar presentes naquele texto[3].

É bom no entanto chamarmos a atenção para o discurso de Bentinho personagem/ autor que "instiga o leitor e o crítico a descobrirem profundezas"[4] no texto, tentando contar a história da sua dependência e, ao mesmo tempo, criando através do discurso, como que a sua última e definitiva dependência.

Finalmente, deixaremos a impressão de que apenas sugerimos caminhos para a identificação de uma metáfora do rio no *Dom Casmurro*. No entanto, nos redimimos dessas limitações, dadas as ambições iniciais do ensaio que se propõe apenas embrião de um mergulho com mais fôlego no aglomerado dos fios de água que compõem o texto machadiano.

02. DISCURSO E DEPENDÊNCIA

O *Dom Casmurro*, mesmo com o enredo linear que apresenta, vem carregado de índices de sensualidade que brotam principalmente das relações entre os seus três principais personagens: Capitu, Bentinho e Escobar. A impressão primeira que se tem, mesmo depois se constatando o contrário, é de que o livro foi escrito por Bentinho para si próprio. Mas não é.

> *Dom Casmurro é o livro de Capitu, a obra em que a mulher deixa de ser anjo ou demônio, sempre contudo dominado e idealizado pelo patrão para tornar-se o conquistador e não a conquistada.*[5]

Assim sendo, pode-se tomar Bentinho como uma antítese de uma tese que seria Escobar. Afinal, comparando-se Escobar a um rio, como veremos a seguir, seu curso normal leva-o a morrer no mar, a ser tragado pelo mar, no caso, Capitu. Veremos, oportunamente, que há indícios de fluvialidade nos caracteres de Escobar. Já em Bentinho, os caracteres são de estagnação, solidão, como se um poço fosse. Daí ser antítese, por não seguir o caminho normal das águas que geralmente morrem no mar. Bentinho, pois, velho e advogado, a defender sua causa própria e perdida, quer juntar dois cursos de sua vida (poços): a infância e a velhice através de fios de água ou de sintagmas lingüísticos, construindo um discurso onde cria uma nova dependência, ou pelo menos reinstaura a dependência anterior dos seus três principais circunstantes, mãe, namorada e amigo. O que faz, é reativar esse domínio onde Capitu é a síntese, pois simbolizando o mar, pressupõe-se que todas as águas estáticas (Bentinho) ou dinâmicas (Escobar) se ligam com líquidos fios ao discurso maior dos oceanos.

O poderio do mar (Capitu), grande curso sobre o pequeno curso (Bentinho) já fica evidenciado no capítulo 14, "A Inscrição", quando ela escreve no muro do quintal de sua casa:

BENTO
CAPITOLINA[6]

A redução do grafema Bentinho para BENTO, e a ampliação do nome Capitu para CAPITOLINA, são mostras das relações de poder entre os dois personagens, presentes já no tempo de adolescentes. Ou seja, o grande mar ou curso já se sobrepõe ao pequeno poço dependente das cheias dos rios ou da vasão dos mares.

O pólo feminino é pois Bentinho, o conquistado. Essa situação paradoxal já o remete a uma esterilidade, a uma situação de isolamento, de solidão. O que não quer dizer, total isolamento entre Bento Santiago e os outros dois personagens. Afinal, mesmo as ligações (fios de água) de Bentinho com Capitu ou com Escobar superficialmente não existindo, o poço se isola na superfície mas o mesmo não se pode dizer das ligações subterrâneas onde muitas vezes os cursos d'água se intercomunicam como artérias, vasos comunicantes. No entanto, "a dimensão mais oculta não é a detentora da verdade, mas apenas uma camada menos socializada, menos institucionalizada".[7] O processo de ligação entre Capitu (mar) e Bentinho (poço) é subterrâneo, através de fios de água, lençóis. As ligações com Escobar (rio) são principalmente de superfície, estancam com o corte do curso da água.

Embriona-se aí a sua dependência nas relações de afetividade e de poder. Primeiramente depende da mãe e depois quando é conquistado por Capitu, transfere essa dependência para a namorada não sem antes vitimar-se das indecisões da transição. O seminário poderia ser a solução, mas não é. Lá a dependência direciona-se para a figura do colega Escobar.

Perdidos os três, ou vítima deles, Bentinho parte para a dependência do discurso lingüístico, ou seja, escrever a história de sua própria dependência como forma de mantê-la viva. Bentinho pois nunca se vê através de si próprio. "Bentinho tem um corpo de empréstimo, que só se vê através de quem o domina".[8]

Ora, a partir dessa situação de Bentinho não se poderia esperar um seu relacionamento natural com Capitu. Necessário então é o surgimento de Escobar com o seu discurso dentro do texto de Bentinho. Uma forma de contactá-lo, é através da metaforização latente no texto de Machado de Assis, observando o discurso das

águas, marcadamente revelador nessa obra. Essas águas aparecem principalmente em forma de mar. Seria a metáfora do mar, a principal, e logicamente voltada para a personagem motivo do texto, no caso, Capitu.

Mas para o mar, convergem outros cursos d'água, ou seja, o mar retém fios de água dos mais variados: rios, lagos, poços, etc. Seria então, Escobar, o rio, vejamos.

03. UMA METÁFORA DO RIO POSTERIOR A MACHADO DE ASSIS

Antes de apresentarmos características que justifiquem ser Escobar metáfora do rio, tentemos mostrar uma visão modernista de cursos d'água posterior a Machado de Assis, onde a personificação do rio clareia o caminho que nos leva a compará-lo ao personagem Escobar do Dom Casmurro. Para tanto buscamos a visão aqualina de João Cabral de Melo Neto que na sua poética imortaliza as águas do rio Capibaribe em Pernambuco.

A diferença entre as águas em Machado de Assis e as de João Cabral de Melo Neto é que o romancista privilegiou o mar de águas salgadas (Capitu) e o poeta, o rio de águas doces (Capibaribe) adocicado pelas usinas ribeirinhas. Em comum, entre os dois, intermediários, o poço e a solidão. Em Machado de Assis há índices de que o poço simboliza Bentinho, o isolamento, a falta de comunicação com os outros cursos d'água, com o mar/Capitu e com o rio/Escobar. Em João Cabral, essa solidão do poço só vigora na estação da seca, quando o rio corta. Aí a água e seu discurso são denotativos.

Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhum comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria..[9]

Da mesma forma, pode-se concluir que Bentinho é denotação, é palavra dicionarizada no discurso por ele mesmo elaborado, dependendo assim, do curso do discurso animado pela mãe, por Capitu e por Escobar. Escrever sua própria história é oficializar sua dependência do texto. O texto é a última margem a que se apega o isolado

Bentinho para se salvar da solidão, criando uma dependência definitiva.

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.[10]

Essa visão do curso d'água no Dom Casmurro só encontra paralelo na figura de Escobar, característica que deveria ser de Bentinho. Assim sendo, a eloqüência do seu discurso, Bento Santiago coloca em Escobar.

A eloquüência é uma característica da fluvialidade. Ela é dinâmica, é nômade. É característica mais de Escobar que de Bentinho, que por ser poço, estanque e sedentário, é privado da eloqüência. Eloqüência essa que em Escobar, que não é advogado, deixa-o enciumado.

> *Sua aversão à eloqüência parecia desqualificá-lo, porque sua incapacidade de representar torna o leitor menos atento à sua casuística. Ou seja, o bacharel* ***normal*** *era o que associava fluente eloqüência, e comando da cena que representava. A* ***anormalidade*** *de Bentinho retira-lhe a eloqüência e a base desta: a consciência do teatro da palavra inflamada.*[11]

A estática é pois característica de Bentinho em oposição à dinâmica fluvialidade de Escobar e à voracidade também dinâmica e marítima de Capitu. É tanto que nos flagrantes do namoro, dados pelos pais de Capitu, Bentinho é estática pura, Capitu é fingimento dinâmico.

Mas voltando à personificação do rio cabralino, é bom que se verifique a transparência do seu discurso, coincidente com a "claridade" em Escobar. João Cabral, autor nordestino, escreveu o discurso da claridade. Fugiu dos arrebatamentos da inspiração e lapidou sua poesia incrustando nela a claridade do causticante sol nordestino. Há pois uma relação entre rio e claridade:

Os rios de tudo o que existe vivo,
vivem a vida mais definida e clara;
para os rios, viver vale se definir

e definir viver com a língua da água.
O rio corre; e assim, viver para o rio
vale não só ser corrido pelo tempo;
o rio o corre; e pois que com sua água,
viver vale suicidar-se, todo o tempo.[12]

Apesar da claridade, a morte, no final da estrofe, é o que aguarda o rio no discurso; no curso do Escobar/rio, também a morte o espera no mar. No momento em que Escobar aparece no discurso de Bentinho, já vem com um toque dessa claridade e característica de fluvialidade: "chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivo, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo".[13]

Os adjetivos "claros" e "fugitivos" já começam a estruturar o personagem Escobar. E são dois adjetivos aplicados a rios, o primeiro referente ao discurso, o segundo ao curso do rio.

Em outras passagens afirma João Cabral:

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.

(-)

A um rio sempre espera
um mais vasto e ancho mar.

(-)

O mar envolve o rio.
Fecha o mar ao rio.[14]

As águas do rio cabralino fluem, escapolem da paisagem como espada cortante a ir penetrar o mar. Também a figura de Escobar fluía. Logo no seu aparecimento no discurso, "... os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada"[15]. Observe que quando a paisagem tenta reter o rio, ele se esvai, quando tentamos eter a água nas mãos, ela se esvai entre os dedos. Assim fica patenteada a fluidez que a figura de Escobar vai tomando no fluir do discurso de Bentinho.

04. O DIS/CURSO DO ES/COBAR

É possível se traçar um paralelo entre o discurso de Escobar e o curso de um rio chamado Cobar. A esse respeito, o professor Linhares Filho faz uma surpreendente descoberta:

Acreditamos que o nome Escobar haja sido escolhido pelo romancista sem fundamento na etimologia ortodoxa, mas em alusão ao rio Cobar, em cujas margens o profeta Ezequiel recebeu a vocação de Deus para pregar (veja-se a introdução a essa profecia 1.1-4). Dirigindo-se as águas dos rios para o mar e chamando-se Ezequiel o filho de Capitu, sugerir-se-ia que o menino proviesse de Escobar, denunciado este pela expressão "es Cobar".[16]

Nessa afirmação, pode-se fundamentar a criação de Escobar como metáfora do rio. No texto de Machado de Assis há muitos momentos justificadores dessa intimidade de Escobar com o rio.

Não se tem mais dúvida de que no universo dos personagens, Capitu é o mar. Para melhor comprovar essa certeza, que se leia a já citada obra *A metáfora do mar do Dom Casmurro* de Linhares Filho. Ali está demonstrado que Capitu representa o mar. E não nos esqueçamos de que Escobar morreu tragado pelo mar, como acontece geralmente com os rios. Então, o Escobar/rio é tragado pelo mar/Capitu. O mar como uma enorme boca engole o rio na sua desembocadura. Não se deve esquecer que "pelo contexto da obra machadiana, simboliza a boca elemento sexual passivo".[17]

Mas vejamos caracteres que justifiquem ser Escobar, a metáfora do rio.

Seu nome completo é Ezequiel de Sousa Escobar. Ezequiel, o profeta, na Babilônia transmitia as mensagens divinas aos judeus cativos. Bentinho, como já dissemos, era "cativo", primeiro da mãe, depois de Capitu, em seguida de Escobar e finalmente do discurso. "... Estando no meio dos cativos junto ao rio Cobar".[18] Bentinho, no caso, é o "cativo" para Ezequiel Escobar.

No capítulo "Dez libras esterlinas" fica bem evidenciada a condição de mar em Capitu e de rio em Escobar. Aqui no caso, a poupança a que alude o capítulo é feita pelo mar que recebe tudo que o rio traz na sua correnteza. Tudo vai se acumulando no mar. O rio é o corretor dos restos de paisagens. É o seguinte o diálogo entre Capitu e Bentinho:

-Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pode arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão.
-Quem foi o corretor?
-O seu amigo Escobar?[19]

Como corretor, Escobar foi agente de uma operação em que Capitu, como recebedora, beneficiou-se com a poupança. Ficou retendo o que fora depositado. Muito simbólica essa passagem e muito

sugestiva se tomarmos como pólos da "operação" o mar poupador (Capitu) e o rio corretor (Escobar). Jamais seria Bentinho corretor em tal operação, dadas as suas características estanques, o que se afigurava ao contrário em Escobar. Afinal, são os rios que introduzem no mar, os restos das paisagens que são acumulados como poupanças. O próprio Bentinho, no seu texto, tenta ser corretor pelo menos do discurso nas suas relações verbais onde Capitu, a mãe e Escobar aparecem como personagens revividos. Mas desconfia que está sonegando sua dependência a algum deles o que o confina como dependente também do discurso. A sua relação com as palavras é muitas vezes marcada pela timidez:

> *Palavra puxa palavra, falei de outras dúvidas. Eu era então um poço delas; coaxavam dentro de mim, como verdadeiras rãs, a ponto de me tirarem o sono algumas vezes.*[20]

As palavras existem latentes como a água do poço mas falta-lhes a dinâmica da expresão, e o fato de tirarem-lhe o sono é outro fator do seu isolamento. O próprio discurso, mesmo entremeado de signos da dependência, omite muitas das palavras. É o contrário de Escobar cujo discurso é composto de acentuados e explícitos signos de ação.

> *-O mar está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim.*
> *-Você entra no mar amanhã?*
> *-Tenho entrado com mares maiores.*
> *Você não imagina o que é um bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu, e ter estes pulmões - disse ele batendo no peito, e estes braços;apalpa.*[21]

Toda essa impetuosidade de Escobar/rio só encontra parceria à altura em Capitu/mar com a sua voracidade. Poderia ser fatal o mar, mas era o destino do rio, morrer tragado pela sua força. Capitu, nas suas relações com Escobar, ficaria fertilizada como apregoa a passagem bíblica de Ezequiel quando trata do rio Cobar e do mar:

> *E as águas entrarão no mar... e as águas do mar ficarão saudáveis. E haverá ali muitos peixes em abundância depois que lá chegarem estas águas ... e viverá tudo onde chegar esta torrente.*[22]

O rio Cobar fertiliza o mar. Ou seja, o rio Es/cobar fertiliza o mar/Capitu. Ou ainda, a torrente da fertilidade sai do rio (Es)Cobar e penetra no mar (Capitu). O rio penetra fortemente o mar, nas suas cheias. Ao baixar o rio, a água do mar reocupa o rio molemente.

Escobar no dia do afogamento, entra no mar (rijo) e sai mole (morto). Há, como vemos, muita sugerência sensual nessa figuração da cópula.

Ora, se o discurso do rio é tecido com fios de água no dinâmico tear da natureza, com relação ao poço, os fios de água estão em posição de repouso, já são como que uma tecitura acabada. A tecitura acabada é a morte do dinamismo de elaborá-la. Bentinho é estático, é uma conjuntura definitiva por ser estanque.

Finalmente vem o desfecho das correntezas dos rios: morrer no mar. O rio fertiliza o mar, mas morre nele. É esse o preço da sua ação fertilizante. "Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscando-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu".[23] Na passagem bíblica, Ezequiel parece prenuciar essa morte:

> *... e me fez passar pela água que dava pelos tornozelos. Mediu outros mil côvados, e me fez passar pela mil côvados, e me fez passar pela água, que me dava pelos rins. E mediu outros mil côvados, era já uma torrente, que eu não pude passar; porque se tinham empolado as águas daquela profunda torrente ...*[24]

A imagem similar no texto machadiana é Capitu/mar começando a afogar o rio/Escobar. Fertilizado o mar (Capitu) pelo rio (Escobar) só resta a Bentinho fertilizar sua solidão escrevendo o discurso da sua dependência, oficializando sua condição de água estanque, poço.

05. CONCLUSÃO

A obra machadiana é fundamentada em quatro grandes motivações: o humorismo, a tragicidade, a simbologia e a sensualidade. As três primeiras são apontadas por Afrânio Coutinho;[25] a sensualidade, por Linhares Filho[26]. Neste texto, pouco ou quase nada nos ligou ao humonismo e à tragicidade. Prendeu-nos mais a simbologia e a sensualidade. A simbologia, um campo a ser mais devassado, retém muita riqueza por garimpar. Já o sensualismo, de tão presente, surpreende sempre os que se ocupam de Capitu e suas relações com Bentinho e Escobar.

Há, no entanto, um sensualismo como que feminino, que não é de Capitu, é de Bentinho. Só que esse sensualismo é do discurso da sua dependência. Há momentos "femininos" de Bentinho nas suas relações com a mãe, com Capitu e com Escobar, mas a grande sensualidade feminina de Bentinho se instaura quando na urdidura do seu discurso ele abdica do seu papel de conquistador de Capitu, para

se tornar a conquista. É exatamente quando no curso de sua dependência ele se deixa naufragar em Capitu/discurso da mesma forma que Escobar/rio ao morrer tragado pelo mar/Capitu. A diferença é que Escobar é envolvido por Capitu através de fios de água, afogando-se. Quanto ao naufrágio de Bentinho, esse ocorre quando o mesmo se afoga nos fios de texto que ele mesmo urde, numa reinstauração da sua dependência de Capitu.

Se ao término desse despretencioso texto conseguimos chamar a atenção para essa possibilidade de interpretação, acredito que essa pequena incursão no Dom Casmurro tenha tido algum proveito.

07. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* ASSIS, M. (1983) p. 52.

** BÍBLIA Sagrada. Ezequiel, 47,1 (1968) p. 709.

1. ASSIS, M. (1983)
2. LINHARES FILHO. (1978).
3. A esse respeito, que se leia o capítulo 146 do Dom Casmurro onde, sob o título de "não houve lepra", Machado de Assis cita o profeta Ezequiel ao transcrever e ampliar a frase bíblica colocada como epitáfio no túmulo de Ezequiel, filho de Capitu.
4. LINHARES FILHO. (1978) P. 41.
5. MAYER, A. (1958) p. 147.
6. ASSIS, M. (1983) p. 14.
7. LIMA, L. C. (1981) p. 90.
8. Ibidem, p. 95.
9. MELO NETO, J. C. (1975) p. 26.
10. Ibidem, p. 316.
11. LIMA, L. C. (1981) p. 93.
12. MELO NETO, J. C. (1975) p. 28.
13. ASSIS, M. (1983) p. 52.
14. MELO NETO, J. C. (1975). As três passagens estão, pela ordem, nas páginas 304, 302 e 314.
15. ASSIS, M. (1983) p. 52.
16. LINHARES FILHO. (1989) p. 48.
17. Ibidem, (1978) p. 43.
18. BÍBLIA Sagrada. Ezequiel, 1.1 (1968) p. 670.

19. ASSIS, M. (1983) p. 90.
20. Ibidem, p. 98.
21. Ibidem, p. 101.
22. Bíblia Sagrada. Ezequiel, 47, 8-9 (1968) p. 710.
23. ASSIS, M. (1983) p. 102.
24. BÍBLIA Sagrada. Ezequiel, 47. 3-5 (1968) p. 709.
25. COUTINHO, A. (1966) p. 111.
26. LINHARES FILHO. (1989) p. 2.

06. BIBLIOGRAFIA

1. ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** São Paulo: Ed. Moderna, 1983.
2. BÍBLIA Sagrada. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo, Ed. Barsa, Rio de Janeiro, 1968.
3. COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: São José, 1966.
4. LIMA, Luís Costa. **Dispersa demanda.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
5. LINHARES FILHO. **A metáfora do mar no Dom Casmurro.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
6. ——— **Ironia, Humour e Latência nas Memórias Póstumas.** Fortaleza: Ensaio mimeografado, 1989.
7. MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
8. MEYER, Augusto. **Machado de Assis.** Rio de Janeiro: São José 1958.

5. O GÊNERO LÍRICO

1. INTRODUÇÃO

O gênero lírico é o mais revelador do homem. É o mais subjetivo, individualista e confessional, por ser o mais comprometido com a emoção. Essas qualidades, em vez de ajudar, dificultam o trabalho crítico. Principalmente nos dias atuais, em que estudar uma obra é comportá-la em estruturas rígidas.

O lirismo não cabe em fórmulas. Difícil é reter essências, medir emoções. E o primeiro ato de transmissão da poesia lírica já implica desgastes de sua potencialidade. Afinal, submeter a poesia às exigências do código lingüístico para efeito de veiculação do poema, já modifica a emoção inicial. Imagine-se o quanto de desgaste sofre a poesia lírica submetida às recepções mais variadas, aos espíritos nem sempre preparados para contactá-la, ao absurdo das traduções e finalmente, à frieza clínica da crítica perspicaz. Foi a partir desse impasse, que procuramos detectar a saída encontrada por alguns teóricos da modernidade nas suas análises sobre o gênero lírico.

2. DA GÊNESE À ATUALIDADE

O entendimento do gênero lírico remete-nos, de início, inevitavelmente, aos tempos clássicos. Pois na Grécia antiga, já se definiam basicamente, três gêneros: o lírico, o épico e o dramático. Essa concepção dos três gêneros tradicionais ficou em voga até o princípio dos tempos modernos, quando do surgimento da imprensa, do romance e do princípio do predomínio da informação em detrimento da narrativa. Aí teve início o desmembrar-se da tríade dos primitivos gêneros em muitos e muitos outros. Mas enquanto perdurou a concepção clássica desses gêneros, a prática da poesia, em especial da lírica, não teve um tratamento teórico e crítico correspondente. O próprio Aristóteles, na sua Poética, tratou da tragédia, da comédia (parte extraviada) e da épica (alguma coisa), mas não tratou da lírica,

a não ser em algumas passagens referentes aos Ditirambos, definidos por Salete de Almeida Cara como:

> *Cantos festivos expressando grandes alegrias ou grandes tristezas, onde ritmo, canto e metro são usados ao mesmo tempo, e onde aparece a própria pessoa do autor (eu) como narrador*[1].

Talvez a causa disso tenha sido o fato da lírica, de tão ligada à música, ser gênero entre texto e melodia. É tanto que o próprio nome "lírica" que vem de lira (instrumento musical) atesta essa ligação. Mas, estabelecidos os três gêneros, era importante, pelo menos, distinguir o lírico dos outros gêneros. Assim é que se verificou ser o gênero lírico fundamentado no poema de primeira pessoa, no confessional, na emoção, na subjetividade, "no enunciado de um eu que implora, reza e confessa a sua fé"[2].

Uma outra definição cabível aqui, é a de Roman Jakobson quando trata da função emotiva da linguagem, centrada no remetente, no emissor, o que nos remete ao lírico: "Uma expressão direta da atitude de quem fala em relação aquilo de que está falando"[3]. A lírica pois está intimamente ligada à função emotiva da linguagem. É chamada também, essa função, de expressiva.

Na modernidade, a linguagem expressiva passou a ter uma função mediadora entre o poeta e o mundo da técnica desenfreada. A lírica pois de verdade anterior passou a etenuante da nova realidade dos tempos. Nessa nova situação, alguns teóricos mais humanistas passaram a dessacralizar o progresso, vendo muito mais seu lado devastador e privilegiando o homem rural, como se nele fosse mais latente a possibilidade de sentir o mundo. Dentre esses, podemos citar Walter Benjamim que, segundo José Guilherme Merquior:

> *Encarou o* ***homo urbanus*** *da sociedade contemporânea como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, defraudado em sua capacidade de acumular estoques de lembranças e significados pelo ritmo traumatizante da vida citadina e o atomismo da informação de imprensa.*[4]

A afirmação comprova a preocupação de Benjamim em privilegiar, na natureza humana, o seu lado expressivo como vinculado à experiência vital num mundo preservado. Ele prepara um cenário propício ao lirismo. E o lirismo urbano, na visão de um intelectual europeu que acompanhou a primeira Grande Guerra com seu poder de devastação das metrópolis, dificilmente poderia ser diferente. O mesmo no entanto não se pode dizer de Adorno, que companheiro de Benjamim na chamada Escola de Frankfurt, procurou extrair da mo-

dernidade, uma atuação da lírica como componente social. Foi assim que ele mostrou que o mergulho no indivíduo, eleva o poema lírico ao universal,

> *porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido... particular em suas raízes mais profundas... o universal humano*[5].

Essa universalidade do conteúdo lírico é essencialmente social. E é isso que Adorno procura comprovar, completando ainda que

> *"só entende aquilo que o poema diz, quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista*[6].

Essa opinião não tem guarida, no entanto, em Massaud Moisés que separa claramente o sujeito lírico de qualquer veiculação com o social. O sujeito lírico aparece encarando o mundo como um adolescente nos seus arrebatamentos de juventude, o poeta só progredindo se conseguir ultrapassar o estágio lírico para chegar ao épico. Da sua visão contrária a uma lírica social.

> *É precisamente essa coincidência entre a confissão do poeta lírico e o conteúdo mental de um grande número de indivíduos, que conduz muita gente ao equívoco de acreditar que a "mensagem" do poeta lírico possui universalidade. Nada mais enganoso.*[7]

Observa-se aí uma clara alusão de Massaud Moisés às teorias de Adorno.

A partir, no entanto, de posicionamentos como o de Adorno, verifica-se que não se deve conceber a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individualizante. Como se observa, não se deve conceber a lírica como opositora de um mundo coisificado, tampouco apenas como manifestação dorida desse mundo nos esgares de seu extertor. A lírica nos tempos modernos tem o grande papel de moderadora entre os extremos da objetividade e a tendência subjetiva da natureza humana. E a arma mais eficaz da lírica na sua atuação na sociedade, é a linguagem. A tensão entre homem e sociedade acende-se na linguagem como qualidade inerente ao ser humano, que, fazendo uso da língua, criação social, impõe-se através da fala que sendo individual estabelece uma ponte entre a subjetividade pessoal e a objetividade social. Afinal, é no indivíduo onde sofrimento e sonho se aconchegam para transbordarem falantes.

Assim, pode-se dizer pela voz dos poetas: - Na lírica moderna, o mundo pulsa em mim e a voz da poesia tanto é minha como do meu

irmão que elasteceu seu horizonte de espectativa e emancipou-se não apenas como leitor, mas na continuação do mundo do poeta, no sentir seus mesmos sentimentos, para um novo poeta se tornar. Assim, o texto é o ponto de encontro e fusão entre emissor e receptor. O texto torna-se o sujeito lírico. O espaço poético pois, deixa de ser o espaço do "eu" subjetivo, mas também não é o espaço do real, da objetividade. É muito mais a resultante da purgação das ilusões que o homem acreditou sustentá-las como indivíduo solitário e, em situação oposta, como ser do mundo.

3. AS ANALOGIAS FACILITADORAS

Emil Staiger, fundador de um estilística estrutural, retoma a questão dos gêneros com uma aparente visão tradicional a ponto de privilegiar no estilo lírico, a recordação como instigadora da memória. Mas o que ele enfatizou mesmo foi o estabelecimento de diferenças entre a *lírica* substantivo (concepção clássica) e o *lírico* adjetivo que pode estar presente em qualquer texto de qualquer época, por se tratar da essência do poema, justamente onde se funda o estilo. Daí, por ser adjetivo, *lírico* é qualificativo e pode funcionar "como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo"[8]. Quanto ao substantivo *lírica*, esse é mais genérico, é mais significado se tomarmos o adjetivo lírico como significante e é mais paradigmático se tomarmos o lírico como sintagmático.

Como se observa, é latente o gosto de Staiger pela analogia. Prova disso é que ao diferenciar o gênero lírico, do épico e do dramático, ele os compara, pela ordem, com a sílaba, a palavra e a frase. A sílaba, por não ter significação, por apenas soar, por ocupar o menor tempo ao ser pronunciada, seria o lírico. A palavra seria o épico e a frase seria o dramático. Outra analogia seria apresentar o gênero lírico como adolescência, o épico como juventude e o dramático como velhice; ou ainda o lírico, gênero do sentir, o épico, do mostrar, e o dramático do provar.

Nessa mesma linha de raciocínio, ele alarga as comparações, estabelecendo paralelo entre o artista e o diletante, entre a poesia lírica e o fenômeno lírico.

> *O artista refere-se à poesia lírica, enquanto o diletante está falando do fenômeno lírico. É de poesias líricas que destacamos o fenômeno lírico.*[9]

Outro mérito de Staiger é mostrar as dificuldades de análise estrutural do poema lírico. Ele demonstra que os estudos formais da lírica são tentativas de substituir uma interpretação mais profunda, no

entanto impossível. Afinal, a interpretação tende a separar em partes distintas o que originalmente e de forma enigmática é uma coisa una. Ou seja, é difícil delimitar um estado de alma, uma inspiração. Para o poeta, já é difícil incrustar na realidade rígida da linguagem, tomada aqui como comunicação, como código, o seu conteúdo lírico. Tanto isso é verdade, que a poesia tornada texto nunca é o retrato do seu natural, mesmo que o poeta apele para as licenças gramaticais. Afinal, ele tem que se submeter a um código que não é apenas seu como é só sua a inspiração. Assim mesmo, os poetas usam os mais variados recursos para conseguirem o poético.

Um desses recursos para se instaurar o lírico no texto poético é através da melopéia, muito utilizada pelos românticos e simbolistas. Através dela, o som e o ritmo da fala produzem correlações emocionais. Daí que o lirismo que transborda da poesia de um Manuel Bandeira pode ser garimpado no texto do árido João Cabral de Melo Neto. No seu poema "Paisagem pelo telefone" a mesclagem do erotismo com a paisagem nordestina através de recursos fônicos e rítmicos procura ocultar o caráter lírico do texto pelo disfarce da paisagem. Mas a nudez da mulher vai se revelando através do texto inteiro, chegando a descobrir-se mais sensual nas estrofes 6 e 7 através das assonâncias com vogais abertas:

> *que, como muros caiados*
> *possuem luz intestina,*
> *pois não é o sol quem as veste*
> *e tampouco as ilumina,*
>
> *mais bem, somente as desveste*
> *de toda sombra ou neblina,*
> *deixando que livres brilhem*
> *os cristais que dentro tinham.*[10]

Como se observa, é o caminho da linguagem o menos acidentado para se chegar ao lirismo de poetas como João Cabral. Isso posto, a clássica visão homogênea dos gêneros, e aqui em especial, do lírico, vai, a partir da explosão romântica, tomando um caráter mais abrangente para atender aos reclames da visão fragmentária que o homem moderno vai adquirindo do mundo e de si próprio. Daí que a saída mais usual para os teóricos da literatura tem sido estudar a realidade textual. "Para o analista moderno, interessa a realidade de cada texto como um fato de linguagem".[11] Para tanto, a Teoria Literária abriu espaços para a Lingüística. Desde os anos 20, com os formalistas russos, que se tem priorizado a Lingüística Textual como facilitadora da percepção das propriedades poéticas da linguagem.

Também a mesma opinião tem Kate Hamburger quando sugere sobre o sistema do enunciado de realidade e o lugar do lírico: "A teoria e interpretação lírica é dirigida hoje, mais do que nunca, para o fenômeno puramente lingüístico - artístico"[12]. Assim, ela estabelece um desfecho moderno num fenômeno lingüístico objetivante para o tradicional e subjetivo lírico. Esse comportamento concebe os estudos estruturalistas do texto e da teoria do texto, modernamente, como continentes da teoria do lírico. Observa-se, no entanto, a partir daí, um enfraquecimento das relações entre o eu do poema e o do poeta. Centrar a interpretação lírica e subjetiva na estrutura objetiva e sintagmática de um enunciado mínimo é arriscar-se a descaracterizar o lado mais efetivo do lirismo, que é a sua carga de pessoalidade inumerável. Como se constatou a seguir que a Lingüística Textual poderia gramaticalizar excessivamente a estrutura poética, outras estéticas foram se derivando daí e vieram desembocar na Estética da Recepção que centra no receptor sua função de análise, ou seja, no caso da Lírica, o lirismo passa a ser vasculhado na reação e emancipação do leitor diante do texto contactado.

4. CONCLUSÃO

A Lírica afastou-se da normatividade. Por sua própria natureza, ela tornou-se um gênero aberto, estando onde estiver a confluência de imagem, sentido, som e ritmo, e o homem no seu lado subjetivo, instaurador de um sujeito lírico. Mas cabe-nos constatar aqui qual a saída que nos parece mais adequada. E, realmente, um dos recursos mais eficazes para entendimento da Lírica na atualidade passa pela Lingüística Textual. Passa pela procura no texto poético, dos elementos que justifiquem o gênero lírico. Pois é difícil se elaborar um texto literário sem que sintagmas e paradigmas se impregnem de algo da experiência pessoal do autor. É bem verdade, que os três gêneros, com o tempo, evoluíram para uma infinidade de outros. Porque se constatou que a natureza do texto é que determina a natureza do gênero.

De todos, no entanto, aquele que mais preserva suas características iniciais, aquele que menos fragmentou-se em novos gêneros é exatamente o lírico. Afinal, apesar de todas as mazelas que o passar dos tempos impingiu ao homem, nunca se conseguiu tirar-lhe a possibilidade de sonho, nem a materialização do lirismo nas formas

do choro e do riso como conseqüente sintonia ou distonia entre o efêmero do corpo e a infinita vastidão da alma.

6. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. CARA, S.A. (1985) p.11.
02. HAMBURGER, K. (1975) p. 172.
03. JACOBSON, R. (1977) p. 123.
04. MERQUIOR, J. G. (1981).
05. ADORNO, T. W. (1980) p. 194.
06. Ibidem.
07. MOISÉS, M. (1984) p. 235.
08. STAIGER, E. (1972) p. 186.
09. Ibidem, p. 71
10. MELO NETO, J.C. (1975) p. 134.
11. CARA, S. A. op. cit. p. 68.
12. HAMBURGER, K. op. cit. p. 167.

5. BIBLIOGRAFIA

1. ADORNO, Theodor W. **Lírica e Sociedade**. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1980.
2. CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica.** São Paulo: Ática, 1985.
3. HAMBURGER, Kate. **A Lógica da Criação Literária.** São Paulo: Perspectiva, 1975.
4. JACOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1977.
5. MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
6. MERQUIOR, José Guilherme. "O Elixir do Apocalipse". **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro: 7: 7, novembro, 1981.
7. MOISÉS, MASSAUD. **A Criação Literária.** São Paulo: Cultrix, 1984.
8. STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais de Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

6. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E O RESGATE DO LEITOR

*O texto ficcional é igual ao mundo à medida que projeta um mundo concorrente.**

Wolfgang Iser

1. INTRODUÇÃO

A Estética da Recepção ou Teoria da Recepção é uma corrente crítica literária nascida por volta de 1966 na Universidade de Constança, na Suíça. No entanto, o terreno mais propício para seu questionamento estava nas universidades onde eram maiores as reivindicações estudantis. Esse clima existia especialmente no ambiente universitário alemão que na década de sessenta, foi pródigo em reformas, dados só movimentos contestatórios. Como saldo disso, houve uma maior democratização da instituição universitária, transformação da educação histórica humanista numa formação mais profissionalizante, e uma revisão na teoria da ciência presente na concepção caduca da universidade. Com o cenário preparado, duas posições se empenharam no debate da teoria da literatura: a "burguesa" e a "materialista" em escândalos e acusações recíprocas que confluíram, através dos menos dogmáticos, na nova estética.

Só em 1979 foi que o ex-estruturalista Luíz Costa Lima organizou uma coletânea de ensaios de quatro dos seus principais representantes: Jaus, Iser, Stirle e Gumbrecht. O título dado foi *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*[1].

Logo na introdução, Costa Lima, que nominou-a de "O leitor demanda (d) a literatura", traça um perfil das teorias dos quatro autores que selecionara e traduzira. Nesse perfil aparece a história do nascimento das teorias e os posicionamntos de cada um dos autores estudados, diante daquilo a que se propõe a nova estética. Verificou-se então, ser Jaus, o responsável pelos principais argumentos de fundamentação dessa estética. Também se constatam profundas ligações dessas teorias com a história literária. No entanto, o objetivo para onde apontam todas as articulações desses professores alemães, é o leitor. Esse leitor que a teoria literária, através dos tempos, esqueceu de colocar no seu real lugar diante dos estudos que sempre envolviam apenas autor e texto. É tão veemente a ligação dessas teorias com o leitor, que algumas críticas à nova estética têm

surgido. O próprio Luiz Costa Lima, na sua introdução, já se mostra apreensivo com relação a esse leitor ideal que se detecta nos conceitos de Jaus.

Outro acesso que procuramos ter aos conceitos da estética da recepção, foi através da professora Regina Zilberman, no seu livro *Estética da recepção e história da literatura*[2] que apesar de se ocupar quase que exclusivamente de Jaus, traz, no entanto, estudo bem fundamentado das teorias desse professor alemão, aplicadas a uma leitura de *Helena* de Machado de Assis. Se por um lado, a maior parte de seu livro se ocupa da versão de Jaus sobre a história da Literatura, por outro, sua abordagem final sobre Helena confere a aplicabilidade enriquecedora da estética da recepção às obras literárias de qualquer autor em qualquer época.

2. OS VAZIOS DO TEXTO

Dos quatro ensaístas saxônicos, é evidente a prudência de Iser, ao se preocupar com os vazios do texto. Este argumento é decorrente da constatação de que o processo de comunicação se realiza não através de um código, e sim, através da dialética do que não se diz quando se cala; de que o leitor vendo-se jogado dentro dos acontecimentos, vê-se provocado a tomar como seu o que não foi emitido. Daí o que foi dito só ser entendido quando calado e os vazios de um texto se tornarem imprescindíveis. Quanto mais vazios, mais necessidade terá o leitor para preenchê-los. Quanto maior for a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens que o leitor terá possibilidade de construir.

Como se observa, a existência do vazio não implica prejuízo para a recepção. Daí o conceito de arte dos criadores da Estética da Recepção não ser confundido com o que pregavam os formalistas russos. Para eles a arte é "estranhamento" das coisas; e sua finalidade é prolongar ou dificultar ao máximo, o processo de comunicação. Para a teoria dos formalistas há a agravante de se confundirem os vazios com o que Ingarden[3] chamou de "incompreensibilidades programáticas", pois alguns escritores costumam usar uma pseudo-metaforização porque precisam justificar uma literariedade de que seus textos são carentes.

Esse sintoma leva-nos ao dilema produção-conteúdo - quantidade de que trataremos mais adiante. Faz-se necessária anteriormente, uma avaliação da praticidade de aplicação dessa teoria no nosso contexto crítico literário. No entanto, como todo movimento teórico literário que chega ao Brasil, a Estética da Recepção tem se

encastelado nos bancos universitários. Mesmo assim, parece mais inovadora do que o foi a Nova Crítica e o Estruturalismo. Em primeiro lugar porque é fruto de um momento de contestação e conseqüente reforma universitária, depois, porque vem finalmente resgatar de um milenar ostracismo, esse elemento essencial na literatura, que é o leitor. É a crítica se libertando do tradicional eixo autor-obra para chegar ao leitor. Esse comportamento privilegia um leitor ideal porque tem nele um continuador da obra proposta pelo escritor. Escritor que só se efetiva no momento em que ocorre o processo de comunicação criador/recriador.

3. O RESGATE DO LEITOR

A Estética da Recepção descobriu o leitor como objeto da ciência da literatura. É bom, no entanto, não confundir esse mérito com a meta do New Criticismo quando deseja seu leitor ideal. Isso era possível apenas enquanto a Estética da Recepção se propunha exclusivamente a ser uma história da literatura do leitor. No entanto, a Estética da Recepção vem se preocupando com a constituição do sentido, como produção do texto por parte do autor e a constituição do sentido, como compreensão do texto por parte do leitor. Neste aspecto, a nova moda está muito mais próxima do ponto de vista marxista no conceito de arte, quando se preocupa com as interações entre um autor e seus leitores, pois para ambos, "a ação social do autor é tanto condição para a compreensão do texto pelo leitor, como a ação social, provável dos leitores, age como premissa para a produção textual do autor"[4]. Todavia só se deve falar de interações entre indivíduos, quando sua ação social for tão bem relacionada, que um conheça o conhecimento do outro. Entre essas formas de interação, o caso mais comum é a comunicação verbal. Sua importância está justamente em alterar, no seu momento de efetivação, pelo menos um dos seus constituintes, o emissor ou o receptor. Como o produto destas ações de comunicação verbal é o texto, o conhecimento do produtor do texto (autor/falante) é um conhecimento fundamental para a motivação. A compreensão do texto é uma alteração do conhecimento de quem compreende o texto acerca do conhecimento de quem o propôs.

Como se vê, as teorias das novas estéticas já vão além das proposições iniciais do seu principal mentor. Talvez por ter lançado o manifesto teórico inicial da Estética da Recepção, seja Jaus considerado como o pai da nova moda. No entanto, seus direcionamentos iniciais foram para a dimensão histórica das interpretações literárias e para a estruturação teórica das idéias que viriam a reger a nova

estética. Daí sua preocupação metalingüística, com relação à terminilogia usada no seu texto. Esta preocupação existe até mesmo para redefinir as três funções da ação humana na atividade estética. A Poíesis como o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, a Katharsis como o prazer dos afetos provocados pela obra de arte, capaz de conduzir à transformação de suas convicções e liberação de sua psiquê; e a Aisthesis como o prazer estético da recepção reconhecedora. Esse prazer estético que é instrumento da classe dominante, leva-nos à necessidade de um exame do prazer do consumidor. Aí é onde está uma das características da Estética da Recepção que só tem tratado da literatura de consumo, afinal, é no consumidor (leitor) que ela se afirma como ponto de partida.

4. O RESGATE DE UM TEXTO

A partir daí, tentamos verificar a aplicação prática dos pressupostos da Estética da Recepção. Tomamos como base a análise de *Helena* de Machado de Assis, feita pela Professora Regina Zilberman.

A primeira preocupação da analista foi em apresentar o enredo da obra. Num segundo momento, procurou, mostrar os movimentos do leitor diante do percurso do texto. Surgiu então o fenômeno do retrospecto, motivado pelos enigmas que o autor colocou no andamento da história. Só que esse retrospecto não é desejado por Helena, personagem título, porque os testemunhos de seu caráter irrepreensível morrem durante esse percurso. Daí que, Helena, entregue à sua própria sorte, necessita morrer antes de confirmadas as desconfianças do leitor. Este, sentindo-se responsável pelo destino de Helena, adere ao jogo das aparências que vai da personagem principal às secundárias.

Colocando o leitor neste patamar Regina Zilberman confronta-o com a sociedade de então mostrando a situação histórica da época, ou seja, o Brasil dos meados do século passado, marcado pela decadência da escravidão, pela chegada dos primeiros imigrantes para mão de obra e pelo crescimento do ciclo do café. Tudo isso tendo como palco o Rio de Janeiro, principal centro cultural do Brasil da época. Não há explicitamente nessa parte, uma emancipação do leitor diante do texto já que a própria Helena não galgou essa emancipação. O mesmo não se pode dizer do horizonte de expectativas, tendo em vista que ao levar o leitor ao retrospecto, ele liberta-se do ponto de vista de Estácio e adere ao percurso de Helena.

Com relação à recepção, a analista mostra o perfil da crítica que se ocupou dessa obra. Assim sendo, ela mostra pontos de vista

de Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, além de questionar as condições de trabalho intelectual experimentadas desde a década de 70, naquele século. Nesse itinerário crítico, envolve-se a figura do autor, crítico, poeta, romancista, contista e cronista, e seu crescimento ao longo da elaboração da obra inteira. A leitura de Helena, romance anacrônico e simplista na realidade atual, feita na metodologia sugerida por Jaus, importa sob o ponto de vista de como "recuperar o modo como a realidade foi transferida para a ficção, pois a explicitação desse processo permite a resposta do artista às necessidades e solicitações de seu público"[5]. Isso comprova que em qualquer época, há entre escritor e leitor um diálogo ou uma controvérsia, por cuja causa mantem-se o constante vazio a ser preenchido por novos leitores.

Após essa leitura de Helena, Regina Zilberman mostra algumas críticas à estética da recepção a partir de três pressupostos: o conceito de leitor, a visão do texto literário, e o alcance do trabalho. Dos três, é o conceito do leitor ideal o que mais preocupa porque elitiza a recepção reduzindo-a a um privilégio da classe dominante pricipalmente numa sociedade multi- estratificada. Daí a polêmica de Jaus com a crítica marxista nos anos setenta. Principalmente com Robert Weimann da Alemanha Oriental, segundo o qual,

> *O processo literário tem duas fases: o da escrita, compreendido quando associado ao momento da criação do texto, que é afetado pelo contexto da época e sociedade vivido pelo escritor; e o da leitura. O primeiro é importante porque determina o aparecimento da obra; mas tem seus limites, por se restringir àquele período de tempo. Enquanto o segundo não tem balizas, assegurando, além disto, a vitalidade daquela: a estrutura nasce no processo genético, mas vive, no processo de leitura e interpretação: ela é afetada pelas perspectivas sociais e individuais de seus leitores e críticos*[6].

5. CONCLUSÃO

Poder-se-iam apontar outras dissenções em torno da Estética da Recepção, não fosse também mais útil para nós verificar seus méritos, principalmente aquele que alarga as fronteiras da teoria da literatura atuando exatamente sobre a figura do leitor que sempre fora tratado com indiferença.

Como esse leitor só agora é descoberto como objeto da ciência literária, equivale dizer que todo um novo filão se delineia para os que se ocupam de estéticas literárias. É bem verdade que muita coisa ainda se apresenta obscura, como as questões do leitor privilegiado,

do leitor emancipado e dos limites do horizonte de expectativa para uma recepção ideal. Não se pode negar, no entanto, que o compromisso com a história, com o leitor nas suas circunstâncias, amplia o leque de possibilidades para se tomar chegada a essa estética.

Não se pode omitir, entretanto, que a falência do modelo pedagógico forçou esses teóricos a repensar a ciência literária. Esse fenômeno faz com que concluamos que o fulcro originário da Estética da Recepção tem suas raízes num universo mais amplo que prescinde da intermediação da historicidade para se verificar que não só essa, mas outras estéticas têm sua origem em momentos de transformação histórica.

7. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* JAUS, H.R ...et al. (1979) p. 105
1. Cf. JAUS, H.R ...et al (1979)
2. Cf. ZILBERMAN, R. (1989)
3. Cf. JAUS, H.R. ...et al. (1979) p.24
4. JAUS, H.R. ...et al. (1979) p. 192
5. ZILBERMAN, R. (1989) p.79
6. Ibidem p. 80.

6. BIBLIOGRAFIA

01. JAUS, Hans Robert ...et al. **A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
02. ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da Literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

7. UMA ABORDAGEM DA NARRATIVA E DA INFORMAÇÃO EM WALTER BENJAMIN

*Não existe nenhum documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie.**

Walter Benjamin

01. INTRODUÇÃO

No cinquentenário da morte de Benjamin, nada melhor para re- encontrá-lo do que reler seus textos, principalmente aqueles que trazem seu posicionamento diante da modernidade. Esta modernidade que para ele muito mais escraviza do que liberta ao tentar universalizar o indivíduo, desenraizando-o ou querendo transplantá-lo. Essa sua posição diante do mundo moderno é encontrável na sua obra como um todo. Particularmente interessa- nos aqui seu ponto de vista apresentado no texto "O Narrador",[1] parâmetro para muitos analistas da narrativa. Esse texto contém, ao lado de suas teorias sobre a narrativa e a informação, algumas importantes observações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskow.

Para melhor entendermos essa obra de Benjamin, propomos uma visão tríplice do sujeito narrativo. A primeira, a visão beijaminiana propriamente dita, em que são atribuídas categorias que diferenciam o homem urbano do homem rural. A segunda, a visão de Leskow, cujos textos são abordados em "O Narrador". Afinal, nesse texto, o que há em destacado plano é uma tentativa de análise da obra de Leskow também colocando-o diante de duas categorias de narrador: O sedentário e o volante.

Finalmente, a terceira vertente de análise desse texto é uma tentativa de aplicar suas observações a uma realidade do leitor, em especial, de um leitor especialmente contextualizado na latinidade. Para completar, veremos pontos de vista coincidentes entre Benjamin, Claude Lévi-Straus e Octávio Paz.

Com relação a Lévis-Straus, interessam-nos suas pesquisas em torno da figura da oleira, entre os índios latino-americanos, que, enquanto pratica seu ofício, vai transmitindo saberes às gerações mais novas. Essa transmissão de uma mitologia, paralelamente ao ofício da artesã, dá origem à figura do ouvinte ideal, aquele que se desprende de si para ouvir, enquanto pratica algum ofício especial.

Em Benjamin, há essa mesma preocupação com o ouvinte ideal, como também com relação às ligações entre a morte e a narrativa, tema que fomos encontrar coincidências com o ponto de vista de Octávio Paz.

02. ENTRE A NARRATIVA E A INFORMAÇÃO

A informação tem raízes urbanas. Foi na cidade onde a imprensa mais se disseminou, colocando-se a serviço do homem como facilitadora na intermediação homem/acontecimento. Ela praticou o milagre de levar ao receptor, a informação do que aconteceu, exatamente como aconteceu. Se por um lado praticou esse milagre, por outro, tirou do receptor a possibilidade de retransmitir o acontecimento impregnado da sua criatividade, da sua experiência de vida.

A narrativa resistiu no ambiente rural. Essa resistência é atribuída a três razões capitais. A primeira é a experiência do homem diante do mundo e dos seus mistérios demonstrados pela presença da natureza com seus ensinamentos infinitos. A segunda fica por conta do imperscrutável, oriundo da necessidade que tem o homem de impor-se aos fenômenos através, muito mais, da intuição, do que de ensinamentos racionais da sociedade. E finalmente, a terceira, que é conseqüência da precariedade do alcance da informação que, reveladora do mundo urbano, penetra no ambiente rural já com certa aura de mistérios, pois vem como mensageira de um outro mundo. A distância e o desconhecido criam o mito.

Essa visão benjaminiana é como que um preparativo para a conclusão de que "o declínio da narrativa é o advento do romance no início da Era Moderna"[2]. O início da difusão do romance coincide com a invenção da imprensa.

Esse casamento do romance com a imprensa fez com que o romancista se caracterizasse muito mais como um homem enfrentando sua própria solidão. Ele ficou só e desorientado no seu manancial criativo. Para onde direcioná-lo, se a informação registra os passos da humanidade sem margem de erros?

Para caracterizar a desmitificação provocada pela informação, Benjamin lembra o episódio da primeira grande guerra. Os soldados quando voltaram, não tiveram o que dizer. As informações sobre a guerra foram tantas que as pessoas que os esperavam, já conheciam sua experiência. A informação já havia esgotado a possibilidade da narrativa. Os meios de comunicação já haviam colocado diante dos que ficaram, todos os fatos da guerra. Não havia mais terreno para a narrativa. Os homens das cidades não tinham mais expectativa nenhuma diante dos fatos da guerra.

Além dessa preocupação, uma outra que Benjamin aprese[illegible] no seu texto, é com relação à transmissão da narrativa, principalm[illegible] com os ofícios do bom ouvinte. A partir daí é que nos preocupa[illegible] em apresentar logo um perfil geral desse trabalho. Os ofícios i[illegible] para o bom ouvinte são: deambular, caçar, pescar, tecer, fiar. A es[illegible] ofícios compreendem os locais próprios para se contarem histór[illegible] beira do fogo, à beira dágua, ao luar, nas bagaceiras dos engen[illegible] nas calçadas, nos alpendres das casas, nos balcões das vendas, [illegible] velórios, nas sentinelas. E por falar em velório, é importante conh[illegible] as ligações da narrativa com a morte, do grande conhecimento q[illegible] narrador tem da morte.

Modernamente, no entanto, a morte perdeu a sua ritualís[illegible] O homem está sendo, a cada dia, afastado da morte. Ora, as liga[illegible] da vida com a morte são tão íntimas que afastar o homem da morte [illegible] como que afastá-lo da vida. Daí que, viver totalmente, inclui [illegible] intensamente a morte. A tragédia grega está ligada à saúde gre[illegible] Não foi sem razão que Nietzsche afirmou: "Os gregos inventaram a tragédia por excesso de saúde"[3]. Em outras épocas, a proximida[illegible] da morte era a proximidade das pessoas. A casa do enfermo ab[illegible] suas portas e a agonia do maribundo era do domínio público. Hoje, [illegible] morte escondeu-se nas UTI(s) dos hospitais. Aos primeiros sintomas da dor, o homem é subtraído do convívio social. As gerações mo[illegible] nas não conhecem mais a morte. Conhecer a morte é estar prepara[illegible] para ela. Para a narrativa, é desastroso o desconhecimento da morte. Por isso é que Benjamin afirma que: "quase mais nada do que acontece, beneficia a narrativa"[4].

03. ERA LESKOW NORDESTINADO?

O texto "O narrador" traz como referencial, a obra de Nikolai Leskow (1831 - 1895), escritor russo que demonstra nos seus escritos, interesse e simpatias em relação aos camponeses. Como prova do seu conhecimento do compônio russo, basta dizer que sendo representante na sua terra, de uma firma inglesa, Leskow era um viajante, e nas suas viagens ia adquirindo "a experiência que anda de boca em boca e que é a fonte onde beberam todos os narradores"[5]. Daí que muitas de suas histórias derivam da lenda e dos contos de fadas, onde os personagens se apresentam como justos apesar da sua simpatia por mandriões e malandros.

Seus personagens principais se dividem em duas categorias: os sedentários e os volantes. Os sedentários são os lavradores e mestres artesões. Os volantes são os marinheiros mercantes e os aprendizes de artezão. Os sedentários simbolizam a *Ilíada*, a força de

quem finca suas raízes. Os volantes praticam a *odisséia* de cruzar mundos em busca de uma parada. Esses homens do povo, verdadeiros pícaros, trazem a experiência. O pícaro, aliás é um elemento que além de acumular, transmite experiências. Ele passou pelos mais variados ofícios: guia de cego, cozinheiro, sacristão, coroinha, recadeiro, para chegar a escudeiro, quando conhece inclusive a história real dos heróis. O romance picaresco de Cervantes imortaliza o pícaro. Da mesma forma, Voltaire no seu *Cândido*, ou o *otimismo*[6], mostra as experiências do personagem título nas mais variadas situações e nos mais diversos locais. O Dr. Panglos não é apenas a encarnação do otimismo mas também o oposto de seu criador, o pessimista Voltaire.

O importante é que, independente de seu estado de espírito, esses personagens eram volantes e carregavam consigo uma sabedoria.

Transplantando para uma realidade mais familiar o narrador de Benjamin com suas categorias, estaria assim representado no nosso contexto latinoamericano: o sedentário seria o comerciante ou a oleira; o volante seria o miçangueiro, ou o caixeiro viajante. Poderia ser ainda o comboieiro, ou o vaqueiro.

O comerciante sedentário é aquele que tem sua venda na ribeira dos sertões, e captando e acumulando "causos" dos que passam, vai repassando o que adquire. A oleira é aquela que transmite para a filha (geração mais nova) as suas histórias, a sua sabedoria. Esse costume originário dos índios latinoamericanos é muito bem estudado por Claude Levi-Straus na sua obra *A oleira ciumenta*[7]. No entanto, antes de tratar diretamente da oleira, ele trata de cada categoria de artesão, citando características psicológicas que os mesmos apresentam nos contos bretões.

> *Os alfaiates seriam arrogantes e medrosos, e também espertos e sortudos, como os sapateiros, que seriam zombadores, brincalhões e alegres; os açougueiros, briguentos e orgulhosos; os ferreiros, vaidosos; os lenhadores, grosseiros e desagradáveis; os barbeiros, tagarelas; os pintores de parede, beberrões e sempre bem humorados.*[8]

Depois de apresentar os caracteres psicológicos de algumas espécies de artesões, Lévi-Straus passa a tratar da oleira e são evidentes as semelhanças entre suas descobertas e as afirmações do texto de Benjamin, segundo o qual, "adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro, a marca das mãos do oleiro".[9]

Voltando, no entanto, a Lévi-Straus, este afirma que entre os índios,

> *o centro da casa é, com efeito, o centro do mundo, espaço sagrado onde ninguém circula ou trabalha durante o dia, e onde os homens se reúnem à noite para mascar coca e contar os mitos.*[10]

Esse contar os mitos, que é o transmitir a sabedoria de uma geração à outra, necessita de um ouvinte esquecido de si mesmo para mais fundo se gravar nele a coisa escutada. A coca mascada permite esse deixar-se penetrar pelos saberes. É por isso que Benjamin não deixa por menos e conclui que "as histórias se perdem porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas"[11]. O bom ouvinte, pois, precisa de uma ocupação para esquecer-se de si. Daí a importância de fiar deambular, pescar, cochilar, como falamos anteriormente.

Passando à categoria do narrador volante, no nosso contexto, encaramos o antigo miçangueiro, hoje em extinção, como aquele comerciante de bugigangas que também era correio, antes dos correios atuais, transportador de alvíssaras, de frascos de cheiro, de meizinhas e histórias de outras passagens. Era um sábio volante.

Depois, o miçangueiro deu lugar ao caixeiro-viajante, onde a narrativa resistiu. Mas no início da nossa história, eram os vaqueiros e comboieiro narradores volantes das ribeiras, que iam abastecendo os comerciantes sedentários com suas narrativas; e estes passavam aos lavradores. Essa prática manteve vivas, ao lado da literatura de cordel, as histórias fantásticas que povoavam as mentes dos trabalhadores rurais do Nordeste do Brasil, em especial.

Essa divagação para uma realidade brasileira objetivou demonstrar que as teorias de Benjamin sobre a narrativa podem ser aplicadas em qualquer situação.

04. CONCLUSÃO

As três perspectivas sob as quais mostramos o narrador, apresentam caracteres similares. O narrador sedentário e o volante estão presentes em todos os tempos e em todas as partes. A *Ilíada* e a *Odisséia* continuam sendo os parâmetros dessas categorias. O homem fixo e o homem andante, cada qual retém a sua sabedoria. O que Benjamin alertou, foi para a descaracterização do homem das metrópolis. Segundo José Guilherme Merquior,

> *Walter Benjamin encarou o "homo urbanus" da sociedade contemporânea como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, defraudado em sua capacidade de acumular estoques de lembranças e significados pelo ritmo traumatizante da vida citadina e o atomismo da informação de imprensa*[12].

O jornal, o rádio e a televisão colocam o acontecimento a nu diante do homem moderno. A informação, pois, tira a possibilidade da narrativa. Os ofícios continuam, mas o ouvinte aderiu à informação. As gerações modernas perderam o contato com o saber popular. Os grandes narradores que se enraizavam sempre nas camadas artesanais do povo, estão marginalizados pelo rolo compressor da informação. Eles que eram da mesma categoria dos professores e dos sábios, que davam conselhos, se falam, hoje, precisam do grifo da conferência que lhe impõem os meios de comunicação.

O homem moderno é um solitário. Ele perdeu a solidariedade que lhe conferia a narrativa. Enquanto a narrativa trabalha com mitos, a informação é desmitificadora. Que diria Benjamin agora, 50 anos depois, ao se deparar com a oleira, no seu mesmo ofício mas ouvindo um roque num rádio de pilha, ou toda a família concentrada no íntimo da casa, em silêncio, diante do televisor? Esse profeta previu o pauperismo do homem de hoje diante do mundo. Suas previsões comprovam agora que a cada dia o homém está sempre mais só porque não encontra a si mesmo por não encontrar-se no seu semelhante.

06. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* Cf. MERQUIOR, J.G. 91981).

01. BENJAMIN, W. ...et al. (1980) p. 57
02. Ibidem. p. 59.
03. Ibidem. p. 188
04. Ibidem. p. 61
05. Idem, Ibidem. p. 58
06. Cf. VOLTAIRE, F.M.A. (1985)
07. Cf. LÉVI-Strauss, C. (1986)
08. LÉVI-Strauss, C. (1986) p. 25.
09. BENJAMIN, W. ...et al. (1980) p. 63
10. LÉVI-Strauss, C. (1986) p. 40.
11. BENJAMIN, W. ...et al (1980) p. 62
12. MERQUIOR, J. G. (1981).

05. BIBLIOGRAFIA

01. BENJAMIN, Walter ...et al. **Textos escolhidos**. Trad. de José Lino Grunnewald ...(et al). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
02. LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta.** Trad. Beatriz Perrone - Moisés. São Paulo: Brasilense, 1986.
03. MERQUIOR, José Guilherme. O elixir do apocalipse. "Jornal do Brasil", 7/11/81.
04. PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
05. VOLTAIRE, François - Marie Arouet de. **Cândido ou o otimismo**. Adaptação em português de José Arrabal. São Paulo: scipione Autores Editores, 1985.

8. JOÃO CABRAL, ALEXANDRE O'NEILL E A ESTÉTICA DO REDONDO

É propósito nosso, à guisa de comparação, e tendo por fundamentação teórica a fenomenologia do redondo, estabelecer parâmetros entre os dois poemas seguintes de João Cabral de Melo Neto e Alexandre O'Neill, respectivamente.

Dentro da perda da memória

J.C.M.N.

A José Guimarães de Araújo

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.
E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
chegaram meus amigos alucinados.

Sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofonte armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.[1]

Elogio barroco da bicicleta

A.O.

Redescubro, contigo, o pedalar eufórico
pelo caminho que a seu tempo se desdobra,
reolhando os beirais - eu que era um teórico
do ar livre - e revendo o passarame à obra.

Avivento, contigo, o coração, já lânguido
das quatro soníferas redondas almofadas
sobre as quais me entangui e bocejei,
num trânsito
de corpo em corrida, mas de almas paradas.

Ó ágil e frágil bicicleta andarilha,
ó tubular engonço, ó vaca e andorinha,
ó menina travessa da escola fugida,
ó possuída brincadeira, ó querida filha,

dá-me as asas - trrrim ! trrrim !
-para que eu possa traçar
no quatidiano asfalto um oito exemplar![2]

Entre as várias formas de encarar o redondo, há três que nos interessam devassar para melhor entender a proximidade entre o poema de João Cabral de Melo Neto e o de Alexandre O'Neill.

Em primeiro lugar, verifiquemos a fenomenologia do redondo, para a qual, "o ser é redondo"[3]. Assim sendo, todo ser é redondo porque traz em si o centro de um cosmos de onde partem espirais de igual intensidade. Daí que uma atitude fenomenológica diante do ser, tende a arredondá-lo a partir da afirmação desse ser na sua intimidade, ou seja, do interior para o exterior. O poeta pois trabalharia em sentido contrário ao geômetra. Enquanto o geômetra é um pensador do exterior, o poeta age em sentido contrário. Interessa-nos, portanto, o itinerário do poeta que como a ave que sai do centro do ovo e voa, leva consigo, no vôo, um esférico universo alado. O pássaro é pois esférico como o poeta também o é. Como estabelecer pois uma estética do redondo?

A psicanálise defende que tudo que é redondo lembra carinho. Não. Não será esse, no entanto, o nosso caminho, afinal, a psicanálise não afirma que todo ser é redondo. Essa afirmação é da poesia, e por ser mais ousada, iremos segui-la em busca de claridade.

Primeiramente surge a palavra "redondo" que além de um ser esférico que é, traz na sua constituição fonética, a exigência do

arredondamento labial para a sua pronúncia. Seria pois um signo lingüístico marcado por certa motivação. Mesmo a palavra só, o grafema; afinal, "o que se isola, se arrendonda"[4]. Depois, o mundo é redondo, retendo o ser que é redondo. A essas alturas, pode-se enfim penetrar nos seres dos dois poemas em estudo. Só que surge logo uma questão a ser resolvida. É que os seres, nos dois poemas, que já fazem parte do mundo redondo, e retêm a sua redondeza de ser, trazem ainda a seu favor, o fato de serem, nas suas pequenas dimensões concretas, formais, uma terceira dimensão do redondo, uma dimensão particular que faz com que os distinguamos de seres quadrados, por exemplo.

No texto de João Cabral de Melo Neto, são esses seres que já se apresentam redondos na sua natureza concreta. São eles: a *lua* (v. 5), os *olhos* (v. 8), os *seios* (v. 8) e os *relógios* (v. 16). Desses, tomemos como exemplo, a *lua*, que concretamente é um ser redondo que vemos à noite, no céu. Seria a primeira dimensão. Depois há o mundo redondo, o firmamento, onde o luar se espraia. Seria a segunda dimensão. A terceira seria a lua que fenomenologicamente estabelece o redondo do cosmos que centraliza. Nessa relação de exemplos de onde retiramos a *lua*, não colocamos a bicicleta, que aparecendo nos dois poemas, em si, não seria um ser redondo em primeira grandeza, mas que retém, nessa dimensão, uma dupla redondeza, como se fosse um oito deitado, citado, ao pé da letra, no poema de O'Neill.

De acordo com Clara Rocha, "a bicicleta é uma figuração do oito deitado que em matemática representa o infinito"[5]. No poema de O'Neill, a bicicleta representa a libertação da rotina cotidiana, em João Cabral, é veículo de libertação das amarras que prendem o poeta. É bom, no entanto, não esquecer, que a bicicleta ou o oito deitado é tido como uma figura barroca. O próprio título do poema do escritor português é *Elogio barroco da bicicleta*. As duas rodas ligadas pela corrente formam uma figura barroca. Quanto às *almofadas redondas* e o *engonço tubular*, esses reforçam a nossa visão da fenomenologia do redondo tão presente no poema de João Cabral.

A partir dessas três dimensões do redondo, pode-se ir mais além, quando se pede apoio à Lingüística através do diferenciamento entre Linguagem, Língua e Fala. Afinal, o ser primeiro, concreto, redondo ou não, seria a fala, o individual, a maneira própria de se apresentar. O ser no mundo, na segunda dimensão, simbolizaria a língua, o social, enfim, mesmo centralizando o redondo do mundo, a visão desse ser esférico estaria com sua posição a depender dos outros seres que lhe cercam. Exemplificando, um homem olhando o firmamento, de cima do morro, não tem a mesma visão esférica de um

que olha do fundo de um poço, mesmo o referente sendo o mesmo. A terceira dimensão é a fenomenológica, ou seja, qualquer ser é redondo. Simbolizaria na sua universidade, a própria linguagem.

Voltando-se ao poema de O'Neill, pode-se dizer que, mesmo sendo considerado barroco, traz também prurridos surrealistas, como no verso:

ó tubular engonço, ó vaca e andorinha...[6]

Justifica-se a afirmação, pelo fato de ter sido esse autor, um dos organizadores do movimento surrealista em Portugal, ao lado de Mário Cesariny de Vasconcelos, Antônio Pedro e José Augusto França. É bem verdade que, logo no seu primeiro livro de poesias, *Tempo de Fantasmas*[7], O'Neill já negava o Surrealismo, mesmo tendo sido um dos autores do primeiro manifesto, "ruptura inaugural"[8] do movimento em Portugal, em 1947. Por isso é que, em toda a sua obra, observam-se passagens onde a colagem e a escrita automática do Surrealismo se fazem presentes. Mas entre os dois poemas aqui apresetados, parece ser no de João Cabral, onde os sintomas surreais são mais evidentes.

Logo no segundo verso, a mulher é azul. Por que não outra cor, logo o azul, o azul do infinito, da liberdade, do sonho? É, no entanto, na segunda estrofe, onde o autor assume uma postura claramente surrealista.

E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dos clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.[9]

As flores nascendo do retrato, dois clarinetes que cresciam prodigiosamente, e, finalmente, as bicicletas do desespero correndo sobre os cabelos. Essa falta de lógica, esse mau gosto nas imagens e essas liberdade criativa que distorce o convencional são caracteres do Surrealismo. Esse é um momento em que João Cabral confunde, até certo ponto, os estudiosos menos prevenidos, de sua arte poética. Esse autor pernambucano tem se caracterizado pelo trabalhar o poema a tal ponto, que chega a negar a inspiração, ou seja, para ele, poesia é trabalho. Essa posição é inteiramente apolínea diante do fazer artístico. Só que o Surrealismo se caracteriza pelo dionisíaco de seu elaborar-se. Essa aparente confusão pode ser explicada pelo fato de ser esse poema retirado do seu primeiro livro de poesias, *Pedra do*

sono, de 1941, quando a influência surrealista o contaminava claramente. Nos livros seguintes, o autor foi cada vez mais se distanciando dessa influência, o que comprovam as suas mais recentes afirmações contrárias às musas.

Finalmente, pode-se concluir que os caracteres comuns aos dois poemas aqui apresentados, atestam o quanto de semelhante pode-se descobrir num estudo comparativo entre esses dois autores, principalmente numa perspectiva fenomenológica do redondo, a partir de caracteres barrocos e surrealistas. No entanto não se pode estender essa análise à obra inteira de cada um. Afinal aqui está presente apenas um pequeno momento em que caracteres iguais permeiam os poemas. Uma coisa porém é certa, a partir desse pequeno exercício de investigação, muito pode ser vasculhado individualmente da obra de João Cabral de Melo Neto e da de Alexandre O'Neill, dois dos principais artífices da construção da modernidade literária em língua portuguesa.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Apud MELO NETO, João Cabral de. "Pedra do sono" 1941. In: **Poesias Completas** (1940 - 1965). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975, pag. 376.
2. Apud O'NEILL, Alexandre. "A Saca de Orelhas" (1979). In: **Poesias Completas** (1951 - 1981), Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, pag. 370.
3. BACHELARD, Gaston, **A Poética do Espaço**. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1978.
4. BACHEALARD, op. cit., pág. 353.
5. ROCHA, Clara. "Prefácio" in: Alexandre O'Neill, **Poesias Completas** (1951 - 1981) Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
6. O'NEILL, op. cit., pag. 370.
7. Id., id., pág. 41.
8. CESARINY, Mário. **As mãos na água a cabeça no mar.** Lisboa: Assírio e Alvim Editora, 1985, pag. 267.
9. MELO NETO, op. cit., pág. 376.

BIBLIOGRAFIA

1. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1978.
2. CESARINY, Mário. **As mãos na água a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio e Alvim Editora, 1985.
3. MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas 1940-1965**. 2ª, ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
4. O'NEILL, Alexandre. **Poesias Completas 1951-1981**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

9. TRANSDRUMMONIDADES

9.1. DRUMMOND A VOLTA DO PRÓDIGO À CASA PATERNA

Levantar-me-ei, e irei ter com meu pai.

Lucas *

01. INTRODUÇÃO

O retorno do pródigo à casa paterna, em Carlos Drummond de Andrade, encontrável principalmente nos seus livros: **Boitempo** (1968), *Menino Antigo* (1973) e *Esquecer para Lembrar* (1979), extrapola essas obras, pontificando, mesmo que em menor intensidade, em toda a sua produção em verso e prosa. Daí que, para auscultar nas suas relações com a casa da infância, alguns fatores latentes e marcantes de sua trajetória poética, fixar-nos-emos mais nos seus três principais livros de memória poética sem no entanto nos esquecermos de, vez por outra, averiguar coerência em textos de outras obras suas. Para tanto, veremos a volta do Pródigo, do filho que retorna depois de muito tempo e de muita distância, para constatarmos nessa volta, a corrosão, o deterioramento das fundações do espaço poético. Também atentaremos para o jogo de contrastes entre as partes claras e as partes escuras da casa paterna, bem como para as relações do espaço familiar ou de interdição com o espaço de exclusão, ou seja, como o poder e seus mecanismos de repressão agem nesses espaços. Fundamental então é a reconquista do espaço da casa como porta de entrada para a reconquista do latifúndio, mesmo enfrentando os empecilhos que ela apresenta através de muitos outros textos que se fundam no seu espaço, como armários, gavetas, caixas; verdadeiras casas dentro da casa labiríntica.

Todo esse trabalho de desvendamento e ocupação de espaços é o primeiro passo para o feito maior do poeta que é ajustar essas partes corroídas para erguer o te(x)to final que vai do nível lingüístico sintagmático e horizontal ao paradigma formado pela verticalidade contextual. Para que essa estrutura se erga do porão ao sótão, o poeta arqueologicamente escava na memória, no quintal, no depósito de coisas velhas; daí que as camadas vão revelando cacos que são gerações superpostas no mundo familial.

O resultado final dessa tarefa do poeta parece não tê-lo feito plenamente satisfeito como muitas vezes a arte de (re) construção ou

re(in)stauração não satisfaz o artista ao término de seu trabalho, mesmo assim, deslumbra seus ajudantes, seus leitores, aqueles que acompanham esse seu itinerário.

02. A CASA E A HESITAÇÃO DO PRÓDIGO

A volta de Drummond à casa paterna visa à reocupação do latifúndio perdido através da fala do te(x)to. A porta de entrada do latifúndio é a casa. A casa é a fortaleza que conquistada abre suas portas á fazenda. Só que a reconquista do te(x)to, pressupõe a ocupação de seus compartimentos, dos mais claros e externos aos mais escuros e íntimos.

As partes claras
e as partes negras
do casarão
cortam ao meio
meu coração.[1]

É tanto que no restante do poema, a diuturnidade como marca da claridade, ou do lado objetivo da vida e da casa em confronto com a noturnidade, como marca do escuro ou do subjetivo da vida e do te(x)to, deixam o poeta hesitante nos primeiros instantes de sua reconquista.

Serei os dois
no exato instante
em que abro a porta,
ainda hesitantes,
a porta e eu? (EL, 19)

Essa posição primeira, no entanto, deixa de ser permanente quando a porta é aberta. Parece que ao cair a primeira resistência na investida do poeta, define-se o seu rumo. Mais vale, então, o caminho da surpresa no devassar a sombra. Pois só assim a casa pode se desdobrar em muitas e muitas outras casas como páginas de um livro que um dia foi lido sem ser aprendido suficientemente mas que carece de uma nova leitura só agora possível para a recepção definitiva. Essa perspectiva lírica do retorno não tem pois limite que não seja devassável. Ao abrir a porta, o poeta retorna e retoma o caminho inverso do que até então tem percorrido. A casa é apenas a estação primeira porque dentro dela outras surgirão infinitamente, inclusive o útero materno, afinal, como afirma Staiger: "A recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurge naquele estado pretérito do qual emergimos"[2].

Atente-se aqui para a relação te(x)to-pai-mãe. É bem verdade que em "A Casa sem raiz" o poeta afirma:

O pai é a casa. (EL, 127)

Tome-se, nesse verso, a casa devassada do exterior para o interior; ou a figura do pai perdendo o terreno. Pois a busca do interior é a busca da mãe construtora da casa do centro para o exterior. A casa do pai é a clara, a da mãe é a da sombra por ser mais íntima, interior, procurada e ainda indevassável.

É evidente que esse reabitar é excludente quando privilegia os laços de família no reocupar suas matrizes, ou como afirma Silviano Santiago: "A volta do Pródigo à casa paterna é que reinstaura a *corrente de sangue* como verdade absoluta graças à força fatal da lógica do mesmo"[3].

Reinstaurar a corrente de sangue é reatar algo que estava separado. Destaque-se então a figura do Pródigo, presente na parábola do evangelista Lucas. Ali, o filho mais novo, após receber de partilha uma fazenda do pai, parte para uma terra distante "e lá dissipa toda a sua fazenda, vivendo dissolutamente"[4].

Depois de tudo gastar e cair na miséria, o filho volta e surpreendentemente é bem recebido pelo pai, o que desgosta o outro filho que havia permanecido no lar. Nas justificativas do pai para o filho aborrecido, há toda uma dialética do retorno e da reparação. "Este meu filho era morto e sobreviveu, tinha-se perdido e achou-se"[5].

Veja-se então a importância da figura do Pródigo e do pai nessa conjuntura. Porque aí o Pródigo passa a devassar o pai para entender essa recepção inesperada. E a volta do Pródigo passa então a ser um vasculhar o pai. Só que em Drummond, apesar desse pai já haver morrido fisicamente, é ele que está presente na casa, em todos os labirintos, com seu poder de mando na memória do te(x)to. Daí a hesitação do Pródigo ao adentrar a casa que ele transporta, e que é o pai, e que é o te(x)to memorialístico.

03. A CASA, A REPRESSÃO E A CORROSÃO

Verifica-se, através das relembranças drummonianas, que sua casa resgatada é aquela de onde brotaram suas amarras. Casa onde a amplidão física não corresponde à prática da liberdade dos indivíduos e sim, à solidão que lhes consome. O apego do poeta é uma forma de aderir afetivamente a um cruel amado. O que não se pode tomar como vigança é, no entanto, um desfecho inevitável: a corrosão.

A casa foi vendida com todas as lembranças
todos os móveis todos os pesadelos. (PP, 514)

Ou ainda

Tenho que me adaptar? Tenho que viver a casa
ao jeito da outra casa, a que era eterna.
Mobiliá-la de lembranças, de cheiros, de sabores,
de esconderijos, de pecados, de signos,
só de mim sabidos. E de José, de mais ninguém. (EL, 126)

Atentando-se bem para a expressão "a que era eterna", verifica-se que a sua casa original, a da fazenda, da sua infância, "era eterna", o que significa que não era, pois não continua. Era efêmera. Aí está presente o princípio da corrosão.

A corrosão é assim a figura central da poética drummondiana. Por ela, tanto fala o poder que se carcome, quanto a dissolução que se processa. Ou seja, a corrosão abarca tanto a adesão afetiva ao espaço contra que o poeta se rebelara - sua culpa - quanto às ruínas com que se identifica - relativa libertação.[6]

Essa corrosão é da casa, é do poder, é do rural em favor do citadino, é da sombra em favor da claridade. A indecisão inicial pois, é produto do choque entre o "homo urbanus"[7] benjaminiano no presente, face o antigo homem rural, latifundiário latente no poeta e na casa. Por isso é que ao penetrar a parte sombria da casa, ele a vai devassando poeticamente e no retorno do Pródigo, memorialisticamente vai clareando os compartimentos, de forma que a elaboração poética tem como efeito, a corrosão da casa devassada. Os compartimentos presentes na sua poesia são testemunhas de uma corrosão. Se a casa do poeta o acompanha, pode-se concluir que a corrosão dessa casa é a corrosão do poeta, fisicamente, diante do mundo e do tempo.

Além dessa, uma outra questão do espaço na poética de Drummond é desvendada por Silviano Santiago ao estabelecer a delimitação do espaço familiar ou de interdição, oposto a um espaço-de-exclusão. "É no espaço de exclusão que tudo que é proibido no espaço-familiar perde seu estatuto de interdição ..."[8] O símbolo maior desse espaço familiar é a casa, a sua arrumação, como arrumação da família, a geometria do poder na geometria do te(x)to. A interdição

íntima em oposição à abertura do espaço externo para a iniciação de uma prática da liberdade.

A rede entre suas mangueiras
balançava no mundo profundo.
O dia era quente, sem vento.

(...)

Como eu não tinha o que fazer vivia namorando as pernas morenas da lavadeira.

Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas.
A rede virou,
o mundo afundou.
Depois fui para a cama
febre 40 graus febre ... (PP, 91)

A liberdade no espaço-de-exclusão, sob as mangueiras do quintal, permite a iniciação amorosa do adolescente, mas sua "ousadia" é reprimida no espaço-familiar através da febre de que se acomete, o que o prende à cama. Os cânones familiares não se permitem transgredir sem que a punição sacralize a descência do clã. A rede, acima do chão, com seu balançar, e o vasto mundo descortinado a partir do espaço aberto, além do prazer, conotam a liberdade. A cama presa ao chão e o pequeno mundo limitado pelas paredes do quarto bem como os pesadelos da febre, representam a falta de liberdade e a sisudez do espaço de interdição. A hesitação, pois, no reingresso na casa antiga tem como razão de ser o conflito entre a opção pela claridade ou pela sombra com suas explicações íntimas no contexto familiar da infância.

04. A VERTICALIDADE, A HORIZONTALIDADE E A CENTRALIDADE

O poeta busca a casa, porque é nela onde tudo tem início. "A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa"[9]. O útero materno é o local mais íntimo da casa, pois é seu compartimento primeiro e mais profundo. É escuro, de temperatura tépida, aconchegante. Mas na volta do poeta para chegar até ele, é preciso devassar a casa inteira e as casas ali retidas, para entre elas

encontrar aquela mais procurada. Nesse retorno ao primeiro espaço, é fundamental atentar-se para o comportamento do Pródigo, para o seu ater-se no te(x)to. É sabido que a criança dormindo no berço, ou com o adolescente e até mesmo o adulto na cama. Mas, com relação a outras posições do homem na casa, Silviano Santiago postula explicações estabelecendo parâmetros entre a horizontalidade e a verticalidade, deixando transparecer uma certa latência sensual a partir dessa ocupação dos espaços pelo adolescente.

Ora, se estabelecermos delimitação entre o porão e o sótão como pólos da casa física, subjaz a idéia da verticalidade, levando-se em conta que os principais devaneios íntimos do poeta ainda adolescente soerguem-se do porão. Assim sendo, pode-se verificar através de uma comparação do mesmo autor, entre os poemas "Engate" (PP, 545) e "Le Voyeur" (PP, 605) que:

> *O porão não é o mesmo nos dois poemas; se no primeiro é o lugar onde o corpo encontra, em transgressão ao espaço do sobrado, o corpo próximo e mulato e nele se* ***engata****; outro é área em que passa a mover o* ***escorpião*** *e que serve para espiar furtivamente e à distância, o objeto amoroso que se esconde lá no alto do sobrado e por detrás de muito pano*[10].

A divisão entre a verticalidade da amada branca do sobrado, instituição e destino, e da morena, próxima e horizontal do porão, estabelece a diferença entre a situação paradigmática (vertical) e sintagmática (horizontal) das relações de poder e da conquista do objeto do desejo no espaço familiar. As raízes da verticalidade bem como do paradigma familiar são mais profundas e, paradoxalmente, mesmo estando no alto do sobrado, a branca estabelece alicerces muito mais profundos, muito mais abaixo do porão, que a morena, que lá estando, dele não passa, nem para cima, nem para baixo, afinal é apenas horizontal.

Outra perspectiva por onde se pode investir apegado a essa diferenciação, fica por conta da claridade do sobrado e da sombra significante do porão. Afinal, o racional instituído pelo clã leva o filho ao casamento futuro com a branca, enquanto o irracional da sombra do porão é manifesto na satisfação do adolescente no corpo da morena. Há aqui duas dimensões bem definidas do te(x)to, ou mais precisamente do seu elaborar-se: o dionisíaco sombra em oposição ao apolínio - claro. O drama do poeta diante da porta do te(x)to é saber a quem seguir. Trabalhar a forma ou deixar-se levar pelo arrebatamento. É claro, e já foi dito anteriormente, qual a opção do poeta. Apesar de marcado pelo racional, a sua opção é por desvendar as

sombras da casa, muitas vezes tateando para viver bem a surpresa do momento seguinte. Ele não mede os riscos da busca, mesmo no final não se satisfazendo com a forma tomada nos objetos restaurados.

Ms voltando aos pólos da casa é bom verificar que essa visão da verticalidade coincide, em parte, com o ponto de vista de Bachelard quando estabelece para a casa, dois ângulos de abordagem: a verticalidade e a centralidade:

> *1. A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade;*
>
> *2. A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade*[11].

A verticalidade estabelecida pois, entre porão e sótão tem o poder de opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. A centralidade funciona como centro de força numa zona de proteção maior, ou seja, através do estabelecimento de um eixo central em torno do qual, o poder, o sonho, afinal, tudo dali se irradia em espirais para o mundo de fora.

É mais ou menos nessa perspectiva que Silviano Santiago atribui ao poeta, o ser árvore; e ao pai, raiz, palavra. Assim sendo, "a palavra existe para ser emprestada pelo pai"[12]. Na perspectiva aqui defendida, o poeta seria a casa, e o pai seria os alicerces, a sustentação da casa, ou ainda, o possuidor da parte sombria, subterrânea que o Pródigo tenta desvendar com o discurso poético. Daí haver algo de libertação do poeta ao penetrar o mundo sombrio da casa num regresso de conquista daquilo que o pai sempre reteve.

Há portanto uma aventura edipiana do poeta que para chegar ao íntimo da casa como se fosse o útero da mãe, ou o amor da morena, ter que vencer as resistências da figura do pai. É preciso pois vencer o pai para chegar à mãe.

05. OS CACOS DA CASA E AS CASAS DAS COISAS

A garimpagem do poeta em busca dos cacos acumulados no quintal da casa é uma forma de retornar ao te(x)to familiar. Cada camada escavada no jardim arqueológico revela uma região, uma construção. Cada camada é pois uma casa com seu texto acumulado.

Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Brancos também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados-faço questão - faço questão - da horta.

(...)

nas eu refaço a flor por sua cor,
e é minha tal flor, se a cor é minha
no caco de tigela. (EL, 44)

Os cacos novos e os brancos não servem porque não vêm carregados de significação, de memória, como os velhos e coloridos. A arte de colecionar os cacos como um realinhar genealógico tem, no entanto, a clara conotação de posse, de reocupação de um patrimônio. A flor é recomposta pelo poeta para que dela surja um bem só seu por um direito antigo de propriedade.

O Pródigo retoma o que o tempo, o progresso e suas intempéries deterioraram através da corrosão. O latifúndio começa a ser reestruturado a partir do momento em que os cacos vão se juntando, assim também, a casa como centro; e a nível lingüístico, o texto drummondiano vai se erguendo. Se se unirem os textos, cacos do poeta, ter-se-á um texto maior que é sua poética.

Um outro ângulo por onde os objetos quebrados atuam além do jardim e do texto lingüístico, é na conjuntura psíquica do autor, onde a vida é comparada a uma "Cerâmica" título do texto que diz:

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador. (PP, 403)

A angústia do autor, após formar sua coleção de cacos familiares e textuais, é verificar a estranha xícara em que se tornaram, sem uso mas vigilante do aparador da vida. É o te(x)to final, alinhado pelo autor mas que não lhe satisfaz por não corresponder a sua expectativa inicial.

Como falamos anteriormente, a casa é a primeira trincheira a ser ultrapassada para a ocupação do latifúndio pelo Pródigo. Mas penetrar a casa é deparar-se com muitas outras casas ali contidas. "Isto porque o poeta vai mais além e descobre que o homem não se preocupou apenas em fazer sua casa. Ele também fez as casas das coisas".[13]

Quais seriam pois essas casas das coisas no te(x)to de Drummond? Primeiramente, as gavetas:

... de suas gavetas saltam papéis escuros, enfim os libertados segredos (PP, 231)

Depois, os armários, os embrulhos, os baús, os potes, os cofres, as malas e as caixinhas. Todos esses objetos guardam o mistério do que retêm. Enfim:

A casa tem muitas gavetas. (PP, 207)

São casas fechadas a serem abertas para que o mistério se revele. "Há toda uma estética do desconhecido quando se trata da casa das coisas"[14]. É tanto que na própria constituição fonética da palavra "armário", distanciando-se a vogal tônica "A" do "O" final semi-esquecido na pronúncia do vocábulo, é como se estabelecesse uma distância do centro forte da palavra, claro, para um distante fundo-falso-escuro da última letra. É essa obscuridade existente no fundo da palavra, que também é do armário, que o torna semelhante à casa que vasculhada pelo Pródigo, retém os maiores mistérios nos cantos mais escuros. O que nos é mais precioso, nós escondemos nas partes mais escondidas dos armários, das gavetas e das caixas. O passado, o presente e um futuro estão ali presentes e memoriais. Daí que nunca chegamos ao fim da casa dos homens. É por isso que no apanhado final, Drummond não se demonstra totalmente satisfeito pelo resultado final de sua garimpagem, algo ficou por vasculhar.

A partir desses elementos fechados, imagine-se quanto de pequenas caixas fechadas são encontradas quando se abre uma gaveta, uma mala, um armário; afinal é nessas pequenas caixas onde se guardam documentos, retratos antigos, em suma, as relíquias da família. Toda uma montagem genealógica pode ser observada a partir do desvendar esses objetos. Todo o perfil da família memorial vai se escrevendo à proporção que vão se abrindo essas caixas, verdadeiras casas dentro da casa. E o Pródigo ao abrir a porta primeira do casarão vai ter que abrir muitas outras para poder re-erguer essa construção em desalinho. As peças como num quebra-cabeças estão espalhadas. Cabe ao poeta, recolhê-las para fazer a arrumação do te(x)to.

06. A CASA: ENTRE A TERRA E A FAMÍLIA

O binômio temático terra e família, tão marcante na poesia de Drummond, interliga-se através de fontes de imagens onde se destaca

a presença da casa memorial, erguida da infância do poeta, em Minas. A presença dessa casa ocorre a níveis temático e lingüístico.

A nível temático, há duas formas de ver essa casa: por fora, antes de abrir a porta, e por dentro, após abri-la e deparar-se com a mesa, em torno da qual posta-se a família. Por fora, impõe-se mais intensamente a figura do pai, e suas relações como: dono da terra, patriarca da família e chefe político. Por dentro, mesmo presente o poder paterno, principalmente em torno da mesa, aparece a figura da mãe, conservada incrustrada no íntimo da casa, como reservatório de ternura e intimidade. Seria pois, a mãe, a casa da ternura no lado terno da casa. "A casa onde o repouso encontra situações privilegiadas".[15]

Essa possibilidade de, a partir de dois ângulos, ver "a casa temática por fora e por dentro"[16], remete-nos à perspectiva de uma "dialética do exterior e do interior"[17]. Numa abordagem lingüística, o exterior da palavra funda-se no seu interior; ou seja, no signo casa, seu exterior funda-se no seu interior através de um relacionamento intrínseco entre forma e fundo, ou, significante e significado. No conjunto terra e família, essa perspectiva apresenta uma terra exterior e uma família interior.

No nível lingüístico, a casa, com seus infinitos compartimentos é utilizada segundo Joaquim-Francisco Coêlho, como "fonte do discurso figurado"[18]. Seria a metáfora da casa. Só que essa metáfora tanto constrói, como pode destruí-la através do "princípio da corrosão"[19]. O que se verifica pois, é que a casa sempre se altera a nível lingüístico. Ela nunca fica a mesma. Podemos apresentar como exemplo, esse trecho do poema "Morte das casas de Ouro Preto":

Ai, como morrem as casas!
Como se deixam morrer!
E descascadas e secas,
ei-las sumindo-se no ar. (PP, 288)

A casa arquitetônica, vista por fora, desperta a visão do poeta por reter segurança e intimidade, e vincular-se à terra e à família. Intensifica-se, no entanto, essa imagem, quando a casa é vista por dentro e surge a família em torno da mesa, principalmente. Essa casa arquitetônica, temática, chamada de casa paradigmal por Joaquim-Francisco Coêlho, é a que foi sua morada, na infância e serviu-lhe de protótipo às imagens poéticas como testemunho de que continuou viva no adulto. Essa casa, grande casa, ficava na Rua Municipal, em Itabira, onde o poeta passou a sua infância convivendo com o mistério dos compartimentos inexplorados. Era um sobrado, verdadeiro casarão de cor azul. Ainda segundo Joaquim-Francisco Coêlho,

... é só a partir de 1942 que Drummond detalhadamente poria em verso, quase peça por peça, a casa colonial da fazenda, transformando-a em símbolo do extinto mundo rural dos Andrades[20].

Como se observa, há na poesia de Drummond, um retorno, afinal

Volta o filho pródigo
à casa do pai. (PP, 375)

Assim sendo, a terra nos leva à casa, objeto, onde a porta, mistério, ao se abrir, mostra a mesa, intimidade, onde a família está. A família está pois, posta à mesa. Observa-se aí, uma progressão de fora para dentro, num movimento de quem regressa. Só se pode ir pois da terra à família, passando-se, segundo meticuloso levantamento numérico feito por Joaquim- Francisco Coêlho[21], pela casa (99 vezes), pela porta (29 vezes) e pela mesa (27 vezes); isso no que foi escrito por Drummond até 1973. Não se deve pois, num estudo do binômio temático terra e família, prescindir de uma prospecção das profundezas da casa drummondiana onde ao abrir-se a porta nota-se que tudo ali é familiar e memorial.

07. CONCLUSÃO

O espaço físico da casa de Drummond não se restringe aos limites do porão à cumeeira. O seu te(x)to extrapola esses limites. Daí que o estabelecimento de novas dimensões, origina-se a partir de vetores como a verticalidade e a horizontalidade que partem da casa, ou que para ela convergem, dando origem a um terceiro estágio que seria a centralidade. Há também os limites da interdição que se concentrando entre as paredes da casa, opõem-se ao espaço-de-exclusão, que exterior, mostra o exercício da liberdade em contraste com o poder concentrado da repressão.

Essa arquitetura, no entanto, está em escombros, conseqüência da corrosão que o tempo lhe impingiu. O poeta então passa a arrumar esses pedaços de te(x)to como cacos em camadas superpostas que vão revelando as gerações familiares e suas características. É aí que o Pródigo necessita ultrapassar o sótão em busca de um futuro e o porão em busca de um passado para encontrar partes fundamentais na elaboração do te(x)to memorialístico. Nessa elaboração, as relações paradigmáticas em oposição às sintagmáticas é que às vezes deixam o artista indeciso e cauteloso. Abrindo a porta de entrada, o Pródigo precisa escolher os compartimentos claros ou escuros para empreender o te(x)to da revisita. O resultado final está

simbolizado no objeto confeccionado a partir dos cacos encontrados em camadas várias que expõem gerações da família. Os cacos re-arrumados dão origem a um te(x)to cujos elementos, unindo-se como fios de água, formam um curso inteiro, agora trazendo várias portas abertas e propícias ao mergulho.

09. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* BÍBLIA Sagrada. Lucas, 15, 18 (1968) p. 66.

1. ANDRADE, C.D. (1979) p. 19. Convencionamos a abreviatura EL, seguida do número da página, para aludir, daqui por diante, à obra **Esquecer para lembrar,** no corpo do texto. Quando a alusão for à obra **Poesia e Prosa** usaremos a abreviatura PP, também seguida do número da página.
2. STAIGER, E. (1972) p. 171.
3. SANTIAGO, S. (1989) p. 64.
4. BÍBLIA Sagrada. Lucas, 15, 13 (1968) p. 66.
5. Ibidem, 15, 32 (1968) p. 67.
6. LIMA. L.C. (1981) p. 172.
7. MERQUIOR, J. G. (1981).
8. SANTIAGO, S. (1976) p. 61.
9. BACHELARD, G. (1978) p. 201.
10. SANTIAGO, S. (1976) p. 69.
11. BACHELARD, G. (1978) p. 208.
12. SANTIAGO, S. (1976) p. 105.
13. LIMA, B. (1982) p. 120.
14. Ibidem.
15. Ibidem.
16. COÊLHO, J. F. (1973) p. 237.
17. BACHELARD, G. 9178) p. 335.
18. COELHO, J. F. (1973) p. 238.
19. LIMA, L.C. (1981) p. 172.
20. COÊLHO, J.F. (1973) p. 239.
21. Ibidem, p. 252.

08. BIBLIOGRAFIA

01. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar: Boitempo III.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
02. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
03. BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço.** Trad. Joaquim José Moura Ramos. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1978.
04. BÍBLIA sagrada. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo, Ed. Barsa, Rio de Janeiro: 1968.
05. COÊLHO, Joaquim-Francisco. **Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade.** Pará: Universidade Federal do Pará, 1973.
06. LIMA, Batista de. "A poética do espaço ou a geometria do devaneio". **Itaytera**. Crato: 26: 119-121, 1982.
07. LIMA, Luís Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: F. Alves 1981.
08. MERQUIOR, José Guilherme. "O Elixir do Apocalipse". **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro: 7:7, novembro, 1981.
09. SANTIAGO, Silviano. **Carlos Drummond de Andrade**. Col. Poetas Modernos do Brasil. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.
10. ———"Modernidade e Tradição Popular". **Folha de São Paulo** - Letras, São Paulo: 18.11.89.
11. STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais de Poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

9.2. DRUMMOND: GAUCHISMO, TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE

*O tempo é a minha matéria.**

Carlos Drummond de Andrade

01. INTRODUÇÃO

Há sempre um pouco de ousadia quando se quer analisar um trabalho que já é uma análise de outro. Corre-se o risco de se criar fissuras entre o que se diz e o que está dito nas duas dimensões anteriores. Ou, ao se estabelecer uma ortodoxa fidelidade ao texto estudado, cair-se no puro resenhão. Para não se enveredar por nenhum destes caminhos, procuraremos fazer uma leitura, com algumas contribuições extras, desse texto de Affonso Romano de Sant'Anna, *Drummond, o "gauche" no tempo*[1] que se configura como um dos trabalhos mais completos sobre a obra do poeta de Itabira.

A obra em análise tem como origem, a tese de doutoramento em Literatura Brasileira, apresentada por Affonso Romano de Sant'Anna na Universidade Federal de Minas Gerais. Assim sendo, temos um pesquisador mineiro falando sobre um poeta mineiro. Temos a mineiridade a serviço do resgate da província, a dois níveis: dos poemas e da análise dos mesmos.

Como nos propomos aqui a uma leitura do que já é uma leitura, visualizaremos tópicos que não foram aprofundados nessa tese, mas que posteriormente foram dissecados por outros estudiosos da obra do poeta itabirano. É o caso da corrosão, que Luís Costa Lima chamou de "princípio corrosão"[2].

Também deparamo-nos com o fenômeno da polinódia quando os possíveis heterônimos de Drummond, apontados nessa tese, chegam a se retratarem nos poemas, numa retratação que também é praticada pelo analista quando afirma:

> *Há aí, por exemplo, alguns aleijões típicos de tese de concurso, um certo abuso de citações sem falar em alguns pontos que mereciam ser melhor desenvolvidos e mesmo refeitos. (DGT, 19)*

Em vez de apresentar agora nossa própria retratação diante da ousadia de querer adentrar esse intrincado universo de teorias,

preferimos visualizar ainda, a partir de sugerências do texto, o caso do pródigo, em Drummond, em busca de um latifúndio perdido. A volta desse pródigo, via texto, é uma das grandezas de sua poesia.

Quanto à questão do método, interessa mais, neste momento, conhecer aquele com que se apegou o pesquisador, ao confessar que "na verdade, tendo já atravessado esta anti-náusea que é o estruturalismo, hoje olho com serenidade, a crítica ontológica e existencial que servem de lastro a este livro". (DGT, 19). Isso se justifica, porque é seguindo esses passos que procuraremos entendê-los melhor, bem como ao poeta, ponto de partida.

Há ainda uma preocupação de Affonso Romano em apresentar e justificar a culminância da obra de Drummond, que ele aponta como sendo *Rosa do povo.* Isso nos leva à preocupação de encontrar na obra do analista, a sua culminância. E esta, ao que nos parece, está no capítulo "O *Gauche*", principalmente quando esse elemento é comparado com o picaresco.

No final, apresentaremos uma conclusão do que observamos ao longo dessa leitura, sem esquecermos demostrar, mesmo nesse momento final, um método de leitura, ou re-leitura para essa abalizada tese de Affonso Romano de Sant'Anna.

02. O GAUCHE

O *gauche* "significa basicamente o indivíduo desajustado, marginalizado à esquerda os acontecimentos". (DGT, 43) Ele está em permanente conflito com o mundo. É desse conflito que ele retira a forma de sua voz. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, o seu nascimento é anunciado no poema "Os bens e o sangue".[3] Há também uma tendência comportamental do mineiro, de forma geral, dada a sua participação na formação de um caráter do brasileiro, que nos leva a admitir que Minas é gauche. Daí ser importante apresentarmos as manifestações mais evidentes desse gauchismo detectadas na obra em análise.

Do choque do *gauche* com o mundo, uma das resultantes é o apelo ao dramático como forma de superação das dificuldades de impor-se como criatura e criador. Uma das formas de desdobramento desse dramático é apelar para os pseudônimos. Cada pseudônimo, com suas características particulres, é um ator em cena. Por toda a sua obra, vão aparecendo: Robinson Crusoé, José, Carlito, e outros difarces como Borba Gato, Januário Bueno, Constantino Serpa, ou ainda com simples iniciais I., C., X., entre muitos que aparecem citados. Essa verdadeira heteronímia na obra de Drummond é prova

da existência de um farto elenco de personagens que, em cena, põe às claras, o lado dramático do *gauche*.

Uma das formas de manifestação do dramático pode ser constatada através da utilização do olhar. O *gauche*, mesmo no palco das suas manifestações, está em permanente contato com a sombra. O que clareia parcialmente essa reclusão cênica é o olhar. Esse clareamento descreve, na sua obra completa, uma parábola cujo ponto mais proeminente está em *Rosa do povo*. É nessa obra, onde mais clareada fica a atuação do *gauche*.

Ainda com rlação à sombra, é bom que se averígüem suas ligações com o tédio e com uma certa deformação que ela provoca nos objetos do cenário. É nos cantos onde o tédio se aninha, porque é ali onde a pessoa recolhida se sente fora da ação do mundo. "O canto é, então, uma negação do Universo".[4] Em Drummond, o anjo torto ao procurar a sombra, imprime uma certa tortuosidade barroca nos objetos que toca. Daí observarem-se "alguns aspectos barroquistas" (DGT, 53) na sua obra, principalmente quando trata da figura gauche do aleijadinho, fisicamente deformado mas que impressionantemente deu forma perfeita às suas esculturas.

Um outro local de reclusão do poeta é a ilha. Ele que saiu de Itabira, primeiramente, depois de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, saiu do seu canto como o molusco da sua concha. Sentir- se fora do seu canto, a província, é sentir-se como o molusco ao ficar fora da concha, é sentir o esvair-se da vida. Viver para o molusco é construir sua concha. Para o poeta, arrancado de suas raízes, só resta a ilha imaginária, onde o te(x)to pode ser construído como forma de reconquistar o espaço perdido. A ilha é pois um te(x)to onde o pródigo procura reaver um latifúndio perdido.

Nesse retorno do pródigo através da construção de um te(x)to, o *gauche* é um verdadeiro pícaro moderno. Esse gauche - pícaro - pródigo foi "aprendiz, bombeiro, caixeiro, doceiro, emigrante, forçado, maquinista, noivo, patinador, soldado, músico, peregrino, artista de circo, marquês, marinheiro, carregador de piano". (DGT, 59) Esse *gauche* pouco se diferencia também do pícaro medieval que também "passou pelos mais variados ofícios: guia de cego, cozinheiro, sacristão, coroinha, recadeiro, para chegar a escudeiro, quando conhece inclusive a história real dos heróis"[5].

Das características do gauche destacam-se a ironia e o humor. Na definição do analista:

> *... a ironia é um instrumento de defesa e funciona como elemento reparador nas relações entre o indivíduo e o grupo social. Possui*

> *natureza dupla: sendo sinal de desajustamento do indivíduo em relação ao grupo de pessoas (ou pessoa), é também elemento de comunicação entre eles. (DGT, 61)*

Essa ironia é detectada nas primeiras obras e vai crescendo a cada livro. Esse crescimento é tão vertiginoso que mesmo não sendo observado por Affonso Romano de Sant'Anna, é citado por Luís Costa Lima como o fundamento do "princípio corrosão". A ironia é pois o primeiro passo para a corrosão. Já o humor, "válvula de escape de tensões numa relação", (DGT, 61) em Drummond começa com o poeta rindo de si próprio. Depois reveste-se dos mais variados recursos para vir à tona, através da repetição, na observação de Gilberto Mendonça Teles[6] e da rima, estudada por Hélcio Martins[7]. São pois, humor e ironia, resultantes do conflito eu-mundo.

Nesse conflito eu-mundo, a primeira arena é a família. O pai o queria fazendeiro, ele tornou-se poeta. O homem "destinado" a ser do campo, torna-se um homem da casa e da cidade. O binômio claridade-sombra passa a vigorar no conflito pai-filho. Como sendo continente da sombra, passa a casa de moradia e ter uma fundamental importância na constituição do poeta e de sua poética. Citado de leve pelo analista, é, no entanto, de suma importância, o conhecimento da obra de Joaquim-Francisco Coelho, *Terra e família na obra de Carlos Drummond de Andrade*[8]. Ali observa-se ser a casa, porta de entrada por onde o pródigo tenta chegar à fazenda.

Finalmente, pode-se dizer que o ponto alto da instauração do *gauche* é seu relacionamento com o mundo. É também a forma como esse mundo se instala no poeta, numa perspectiva que vai do particular ao universal. Daí ser importante o conhecimento do caráter formador da personalidade do mineiro, do itabirano em particular. Afinal, Minas está no poeta, e, bem mais intimamente, Itabira está no poeta. E itabira e Minas são gauches.

03. O TEMPO E O ESPAÇO

A partir de *Sentimento do mundo,* tem início uma viagem do *gauche* através do tempo e do espaço. De posse desse pressuposto, Affonso Romano de Sant'Anna desfia justificativas tantas para respaldar seu ponto de vista, que chega a se referir ao biográfico do poeta, como um dos elementos responsáveis por esse percurso. Será válido dirigir-se ao biográfico para justificar sua teoria? Até que ponto, a coincidência da mudança do poeta para o Rio de Janeiro incide sobre sua saída do "canto" para se lançar numa viagem através do tempo e do espaço? É para responder essas perguntas que uma série de

observações são apresentadas sobre o tempo para o *gauche*. É pena que a questão do espaço tenha ficado resumida a poucos parágrafos nesta parte do livro em análise.

A primeira faceta apresentada do tempo é o presente, como intersecção de referentes espaciais e temporais. De novo, a preocupação do pesquisador o leva a incursões extra-textuais no presente social e histórico, entrevistas na incerteza do poeta em se decidir entre o dualismo de situações suas e o mundo.

> *O presente social e histórico representado na ascensão do nazismo e do facismo, no irromper da Guerra Civil Espanhola e na conflagação da Segunda Guerra Mundial tanto quanto o acirramento das questões ideológicas entre capitalismo e o comunismo, coincidem, e não por acaso, em sua poesia, com o desvelar de seu drama existencial. O* **gauche** *de então é indivíduo conflagrado totalmente com a realidade, preso à sua contingência e se esforçando por superá-la pela abertura de seu próprio ser. (DGT, 94)*

Instaura-se então aí, o dramático, margeado pelo tempo social e individual. Só que essa consciência do tempo social leva a uma consciência do corpo. E esse fenômeno coincide, em Drummond, também com o aparecimento de *sentimento do mundo.* A viagem através do social implica uma viagem através do corporal. A consciência do tempo constata seu poder modificador das estruturas sociais e físicas. O que era ironia, anteriormente, toma o aspecto de corrosão. A modificação do relevo da província diante da prospecção de minérios, tem semelhança com a modificação do seu relevo corporal. A sua viagem então, através do texto, é como que uma recuperação dessas paisagens. O retorno do pródigo ao teto, dá-se através do texto.

Esse retorno implica o conhecimento do passado. O tempo passado surge com a descoberta do presente, ou mais precisamente, com a consciência desse presente. O presente se oferece envolvido em arabescos do passado. A busca do latifúndio perdido é uma forma de alargar a vida que se esvai no dia a dia. Daí sua incursão pelo mundo de seus mortos. Essa procura de um passado (sombra), orienta-lhe o presente (claridade). Nesse retorno, aparece Itabira. "Itabira significa aqui o cruzamento de três imagens: família - terra - infância". (DGT, 106) Nesse ponto, Affonso Romano de Sant'Anna incursiona pelo espaço, mas não esclarece a função desse espaço na poesia de Drummond. A relação indivíduo - corpo poderia ser realçada através de um paralelo com a relação texto-teto.

O paralelo entre indivíduo-corpo e texto - teto levaria o autor aos espaços do repouso. Falta, no entanto, na sua análise, alusões mais concretas a esses espaços. Não fica clara a relação tempo - espaço no universo da casa de moradia, com todos os seus labirintos que se acumulam do porão (sombra) ao sótão (claridade). O autor trabalha o espaço externo, como um agrimensor minucioso. Ao chegar, no entanto, à casa, às portas, aos armários, às gavetas, aos quartos, aos baús, às janelas, ele continua seu trabalho de contorno. Tudo continua fechado. As portas desses continentes não são devassados e seus conteúdos continuam incólumes. Se além de topógrafo, o pesquisador fosse também um "topoanalista"[9], poder-se-ia conhecer melhor esse ângulo sombreado que se opõe à claridade drummoniana.

Com relação ao tempo futuro, também o pesquisador atribui seus alicerces no despertar para o presente, inserido em *Sentimento do mundo*. Assim é que "a consciência temporal se transforma numa equação cujo equilíbrio é a somatória da intuição (presente), mais a memória (passado) e a expectação "(futuro)". (DGT, 101) Sua projeção do futuro não é uma causa só pessoal, ela tem como objetivo, o coletivo. É tanto que das muitas imagens projetadas no futuro, destacam-se a luz e a cidade. Essa ligação luz-cidade leva-nos à constatação de que o projeto social do poeta veicula- se à claridade, e o projeto pessoal seria mais contactado a partir de situações de sombra.

Concluído ese ângulo de análise, são, em seguida, o tempo e o espaço confrontados com as classes gramaticais. Primeiramente com o verbo e suas variações de presente, passado e futuro. O presente, uno; o passado e o futuro, no entanto, com variações para ambos: antes e depois. Assim teríamos sete tempos: presente, passado, antes do passado, depois do passado, futuro, antes do futuro e depois do futuro. Já com relação ao substantivo, primeiro ele recorre de novo a Gilberto Mendonça Teles para reforçar a conclusão de que em Drummond, há uma prevalência do nome sobre o verbo. É aí que ele aproveita para afirmar que na obra de Drummond, "os nomes mais comuns são: fazenda, casa, boi, Itabira, rua, cavalo, janela, menino, pai, família, retrato, quarto, parentes". (DGT, 127)

A essas alturas da análise, mais insistente se nos apresenta a necessidade do texto, penetrar o íntimo das coisas que compõem o mobiliário dos espaços do poeta. Se o analista se deparou com uma gaveta, contornou-a, como fez com a casa. Faltou abrir a gaveta, abrir a casa. Faltou devassar essa parte mais sombria da viagem do *gauche*. Se ao citar mais uma vez, Joaquim-Francisco Coelho, ele

transcreve dados como o aparecimento 99 vezes do termo casa, além de 219 de termos relativos às partes da casa e 239 de objetos caseiros, fica no leitor, a ânsia de saber como se portou o *gauche* diante desse mobiliário com que decorou seu te(x)to. Como foi a viagem de Drummond por esse universo do repouso e do aconchego. Como foi essa busca do teto, através do texto.

É bem verdade que a viagem do gauche não se legitima necessariamente apenas num espaço concreto. Afinal ela percorre o espaço do teto e do corpo através do texto mas a "poesia é sinônimo de caminho para a consciência. Ela descobre e fixa o tempo e o espaço, ela é esse próprio espaço e tempo. O poeta é conduzido pela poesia, como a poesia é conduzida pelo poeta". (DGT, 138) Só que essa idéia de viagem do *gauche* por esses caminhos todos, é uma forma de combater a morte. Mesmo seu retorno aos antepassados é uma forma de se fortalecer contra a morte, trazendo-os ao presente. Seu retorno ao latifúndio perdido, não é apenas uma forma de restabelecê-lo, mas sim, uma forma do poeta, nele se restabelecer.

04. A CORROSÃO

Como já dissemos anteriormente, os primeiros sinais da corrosão estão na ironia que nasce com os primeiros livros do poeta. Mas é a partir da consciência do poder do tempo em *Sentimento do mundo* que se efetiva "uma surda, programada e desesperada luta contra a morte crescente. Nesse sentido é que a batalha contra a corrosão se afirma". (DGT, 146) No entanto, o ponto crucial de sua obra, aquele em que a corrosão é assumida mais conscientemente, está em *Rosa do povo*. Segundo o analista, o fato de ser o momento da 2ª Grande Guerra, com todos os acontecimentos presentes no dia a dia do poeta, sem mistérios, torna essa destruição mais familiar. Essa corrosão não é sinal de pessimismo do poeta diante da vida, é antes, uma maneira de viver o momento histórico, que, por si só, é corrosivo.

Essa corrosão do que está em sua volta, torna-se mais significativa quando é observado o efeito do tempo sobre seu próprio corpo. Prova disso é seu contato com os retratos antigos: os seus retratos, os retratos de seus antepassados e os de Itabira, das paisagens, das casas e dos edifícios. Como a foto registra um momento que não existe mais, a visão atualizada do instante registrado mostra o vazio que o tempo vai estabelecendo entre as duas realidades: a do passado e a do presente. Se essa fotografia é da cidade, é interessante observar o pararelo feito por Affonso Romano de Sant'Anna entre *metropolis* e *nekropolis*: "a parte positiva e negativa no mesmo espaço". (DGT, 153) Essa imagem que o poeta tem da *metropolis-nekropolis* leva-nos ao

encontro da visão de Benjamin sobre o *homo urbanus*, "um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, defraudado em sua capacidade de acumular estoques de lembranças e significados pelo ritmo traumatizante da vida citadina e o atomismo da informação de imprensa"[10].

A corrosão, no entanto, não é apenas mazela do mundo urbano. Mesmo diante de imagens características do homem rural, o poeta observa o poder devastador da corrosão. Uma das imagens de uma corrosão rural é a da água corrente comparada com o tempo. Daí aparecer o rio como base para duas imagens principais: "fluxo interior e fluxo exterior". (DGT, 165) Interiormente, o poeta contém nas suas artérias, o sangue dos antepassados, exteriormente a imagem do homem, antes rural, que se deslocou para o mundo urbano é feito gado caminhante, desfila nos rios das ruas. Mas a sua imagem predileta do habitante da água, é a do leão marinho, aquele, ora da terra, ora da água: "homem aquático ou peixe terrestre". (DGT, 167) É o *gauche* oscilando entre a sombra da água e a claridade da terra.

Assim, a principal direção que toma a imagem marinha é a de focalizar a sombra, que por sua vez é básica para instaurar a corrosão. Essa luta entre claro e escuro em Drummond, é o combate entre amor e morte, Eros e Tanatos, construção e destruição. É também luta entre o apolíneo e o dionisíaco na realização do discurso poético. O poeta se equilibra entre realidade e sonho. A saída, para o poeta, está no amor como forma de vencer esses empecilhos, que por sua vez é o oposto da morte. Essa dualidade serve de ponto de partida para todas as contradições.

Daí ser importante conhecer também as etapas de aparecimento da morte em sua obra. "Primeiramente, a lembrança dos conhecidos e parentes mortos, que ficaram na província, depois o desaparecimento dos amigos e companheiros de geração na cidade grande, e, finalmente, o amadurecimento de sua própria morte". (DGT, 186) Nesse fluxo e contra fluxo que o poeta executa em sua poesia, o que ocorre, é que saindo de seu "canto", Drummond conquista o tempo mas descobre que dominá-lo é conscientizar-se do desgaste que sofreu nessa tarefa. É verificar que o teto, corpo-casa-cidade, foi corroído, mas o texto ficou solidamente edificado.

05. CONCLUSÃO

Para a leitura desse texto de Affonso Romano de Sant'Anna, utilizamos o método mais cômodo, ou seja, seguimos razoavelmente as pegadas do guia, no caso, o analista, que por sua vez, reabria as

clareiras deixadas pelo poeta e sua poesia. Como mero transeunte desses caminhos, aqui e acolá, por curiosidade, saímos um pouco da trilha do analista para verificarmos aonde dava alguns atalhos. Essas poucas divagações ficam sob a responsabilidade de alguns outros autores lidos, que trataram também do poeta de Itabira. Não resta dúvida, no entanto, de que a obra em análise nos parece ter alcançado seu objetivo, ao desvendar várias nuances da obra de Drummond sem, no entanto, esgotá-la de seu potencial. É bom repetir que o ângulo que mais nos chamou a atenção foi o que trata do gauche.

O gauche está à margem. Sua matéria é o tempo e o espaço. Ou, o ponto de intersecção entre essas duas vertentes. O espaço é o relevo da província e da metrópole, das fazendas e das cidades. Também é o relevo do poeta, do seu lado físico. O espaço é o teto e o texto. O tempo corrosivo atua sobre o teto. O poeta se agasalha no texto para a reconstituição desse teto que o tempo teima em corroer. Esse seu retorno a um teto perdido ou prestes a ser perdido, traz um tom de reparação diante da figura do pai que o queria fazendeiro e o viu se tornar poeta.

Nessa relação entre o *gauche* e o espaço, o intermediador, é o tempo. Só que esse tempo é corrosivo, à proporção que o social e o particular são atingidos por fenômenos desgastantes na trajetória do poeta. A saída através da utilização do texto é garantia a que Drummond recorre para enfrentar essas intempéries. Daí que o texto gravita entre passado, presente e futuro. Se bem que o presente atua mais como centralizador dos outros tempos. Nesse contexto, é interessante se observar a importância da obra *Sentimento do mundo* como o despontar dessa consciência da atuação do tempo nas estruturas do espaço, e *Rosa do povo* como ponto alto de efetivação do *gauche* na obra do poeta. Assim, não podemos esquecer Minas, o espaço-mor.

Minas é o ponto de onde partiu o gauche para singrar vários espaços. Por todos eles, o tempo foi deixando seu rastro de corrosão. Mas o poeta salvou-se dos empecilhos ao proteger-se no texto. O que poderia ser um fracasso, foi uma vitória. O pródigo recuperou o seu universo, através da reconstrução do te(x)to. Superando o próprio pai que teve o latifúndio deteriorado, o *gauche*, aquele que nunca montou cavalos para cavalgar fazendas, montou o te(x)to e cavalgou o latifúndio perdido. Salvo da destruição, o poeta erigiu seu latifúndio indestrutível. E o analista atento a sua trajetória fez os assentamentos e legitimou ainda mais essa construção.

07. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

* ANDRADE, C.D (1988) p. 68.

(1) SANT'ANNA, A. R. (1972). As citações referentes a essa obra, acham-se indicadas pelas iniciais (DGT) e o número respectivo da página.

(2) LIMA, L.C. (1981) p. 172.

(3) DRUMMOND, C.D. (1988) p. 229.

(4) BACHELARD, G. (1978) p. 286.

(5) LIMA, B. (1990) p.8

(6) TELES, G.M. (1970).

(7) MARTINS, H. (1968).

(8) COELHO, J.F. (1973).

(9) BACHELARD, G. (1978) nota 14, p. 196

(10) LIMA, B. (1990) p. 10, nota 12.

06. BIBLIOGRAFIA

01. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.

02. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1978.

03. COELHO, Joaquim-Francisco. **Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade.** Universidade Federal do Pará: 1973.

04. LIMA, Batista de. **Uma abordagem da narrativa e da informação em Walter Benjamin**. Palestra proferida no Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, em novembro de 1990, por ocasião do Seminário em homenagem aos cinqüenta anos da morte de Walter Banjamin. Trabalho mimeografado, Fortaleza: 1990.

05. LIMA, Luis Costa. **Dispersa demanda.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

06. MARTINS, Hélcio. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

07. SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond, o "gauche" no tempo.** Rio de Janeiro: Lia, INL, 1972.

08. TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

9.3. DRUMMOND: DE ITABIRA PARA O MUNDO 1ª ESTAÇÃO

SINOPSE

*Os sessenta anos de **Alguma poesia**. As características da obra. O te(x)to. A corrosão. A iniciação amorosa.*

Comemoraram-se no transcorrer de 1990, os 60 anos de surgimento do 1º livro de Carlos Drummond de Andrade. Naquele distante 1930, o poeta de Itabira, sob o fictício selo das Edições Pindorama, leva a público uma edição de 500 exemplares do livro de poemas *Alguma poesia*. Oferecido a Mário de Andrade, o volume de cinqüenta e seis composições não era de todo inédito e nem trazia todos os poemas anteriormente divulgados pelo autor. Prova disso é que seu primeiro texto tornado público, a composição em prosa poética "Onda" aparecida no jornalzinho "Maio" de Itabira, em 1918, não aparece na coletânia de 1930. Por outro lado, o célebre poema "No meio do caminho", o mais polêmico do livro, e talvez de toda a sua obra literária, já havia sido publicado na "Revista de Antropofagia", de São Paulo, em 1926, provocando um princípio de escândalo literário que gerou polêmicas que se arrastam até nossos dias. É tanto que o próprio Drummond selecionou e montou as reações da intelectualidade brasileira a esse famoso poema através do opúsculo intitulado *Uma pedra no meio do caminho* (Biografia de um poema)[1].

Eis na íntegra, o poema:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra[2].

Logo no primeiro verso do poema surge a pedra. Essa pedra, ligada intimamente ao mito pessoal de Drummond, vai lhe acompanhar pelos anos e pelos livros a fora. Essa metáfora obsedante motiva-se a partir do chão de minas, de Itabira, do homem mineiro,

especialmente do vasto mundo interior do poeta. Até a insistência da repetição do mineral nos quatro versos da 1.ª estrofe é uma forma de estilisticamente veicular uma pedridade "drummomineira". Essa questão, aliás, é muito bem estudada por Gilberto Mendonça Teles no seu livro de 1970, *Drummond: a estilística da repetição*[3]. Entre os pontos marcantes dessa obra, podemos distinguir as repetições: binária, pertencente à "langue"; e ternária, estilística, pertencente à "parole". A ênfase é dada exatamente à repetição ternária em Carlos Drummond de Andrade, que além de ser característica de seu estilo, talvez o mais marcante nesse sentido na Literatura Brasileira, é por outro lado, a prova da sua tentativa de superar suas próprias interdições, as dificuldades de transmitir suas mensagens.

Alguma poesia, a despeito de ser o 1º livro de Drummond, é um dos melhores da sua trajetória poética. Isso impresciona porque costumeiramente a primeira obra de um poeta dificilmente é seu melhor trabalho. Afinal, o depuramento formal, casado a uma sublimidade conteudística, alcança o ideal, no artista, através do laborar artístico no decorrer do tempo. Em Drummond, sua primeira obra poderia ser a segunda, a oitava ou a última, qualquer uma. Ela já traz as nuances que vão marcar todas as obras do poeta. Basta observar, por exemplo, os nove temas que o próprio autor identifica no conjunto de suas poesias ao montar a *Antologia Poética* de 1962. Ali, o leitor encontrará os assuntos assim divididos: 1. o indivíduo; 2. a terra natal; 3. a família; 4. os amigos;5. o choque social; 6. o conhecimento amoroso; 7. a própria poesia; 8. exercícios lúdicos; 9. uma visão, ou tentativa de, da existência. Pois bem: segundo Joaquim-Francisco Coelho, "do ponto de vista temático, *Alguma poesia* aborda, grosso modo, todos os nove assuntos apontados na coletânea de 1962"[4]. Se pegarmos outros teóricos que vasculharam a obra drummoniana, vamos comprovar essa grandeza de seu primeiro livro. Segundo Mário da Silva Brito[5], a poesia de Carlos Drummond de Andrade assenta-se em três bases: a província, a família e o mundo. Ora, em *Alguma Poesia,* essas três motivações já alicerçam sua poética.

A província é Minas Gerais, tendo Itabira como centro de onde surgem suas motivações maiores, cenário da "Infância" onde

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoé,
Comprida história que não acaba mais.

No meio dia branco de luz uma voz que aprendeu a ninar nos longes da senzala - e nunca se esqueceu

chamava para o café
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
olhando para mim;
-Psiu ... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro ... que fundo!
Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.
E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoé. (PP, 71)

Até parece que a paisagem teria sua história comprida como a do legendário herói inglês. Mas o chão da província paga seu preço por ser rico.

As companhias inglesas de mineração crescem os olhos sobre o chão de ferro das gerais. Muitos fazendeiros de Itabira, inclusive os Andrades, vendem suas terras que se transformam em canteiros de prospecção de minérios. A paisagem primitiva dá lugar ao solo lunar e estéril. O poeta sofre. As fazendas da família desaparecem. São elas: Serro Verde, Serro Azul, Retiro e Fazenda do Pontal. Todas vão desaparecendo numa corrosão que vai passar da paisagem itabirana para a paisagem lingüística via texto poético. A poesia de Drummond passa a ser marcada por essa corrosão tão bem estudada por Luiz Costa Lima no seu livro *Lira e antilira*, no capítulo II, sob o título "O princípio corrosão na Poesia de Carlos Drummond de Andrade"[6].

Costa Lima mostra como o poeta transferiu para o texto, a corrosão da paisagem itabirana, dos costumes, das cidades mineiras, das casas, das pessoas, inclusive do próprio poeta. Há em tudo isso, uma profunda integração entre o poeta e esses elementos do seu convívio.

Para se falar em corrosão, no entanto, é preciso se começar pela ironia, que é uma das principais características da poética drummoniana. Essa característica está mais fortemente presente em seus primeiros livros, incluindo *Alguma poesia*. Só que sua presença, insistentemente mais forte, vai transformá-la, em obras posteriores, em verdadeira demonstração desse fenômeno novo a que Luís Costa Lima chamaria princípio-corrosão. Esse princípio- corrosão alcança

seu ponto máximo em A *Rosa do povo e Claro Enigma*. É, no entanto, arriscado estudá-lo sem verificar suas raízes ou seus estágios primeiros.

Um deles é a ironia que já nesce em *Alguma Poesia*. Daí se constatar que a ironia do seu primeiro livro é o início do princípio-corrosão que aparecerá mais forte depois.

Essa forte ironia é encontrada por Costa Lima em alguns dos principais poemas do primeiro livro de Drummond. Primeiro em "Iniciação amorosa" onde a preguiça idílica tropical se embala numa rede estendida entre duas mangueiras matriarcais. Tudo vai dando certo quando rede, mangueiras, tarde de mormaço, lassidão, preguiça, negra manceba, poeta adolescente, vão ao chão e desembocam na febre entre as quatro paredes do ambiente familiar repressivo. Logo após, vem "No meio do caminho" onde a análise gira em torno da "reflexão mais ampla sobre o próprio mundo em que os seres se dão e recebem topadas"[7]. As retinas fatigadas são resultantes do desgaste que surge do contacto da matéria estética com o tempo. Em "Cabaré mineiro" a ironia chega ao ponto de transformar numa pseudo bailarina espanhola, uma dançarina de Montes Claros, picada por masquitos, de tetas moles e corpo gordo. A ironia aí passa a asco e já chega à corrosão, ao deterioramento. O mesmo acontece ainda em "Papai Noel às avessas", onde a carinhosa figura do velhinho tomara o aspecto de gatuno, e em "Romaria" onde o desgaste dos corpos dos romeiros, inclusive leprosos, se casa com a deterioração dos costumes através da descaracterização do ritual religioso. Assim sendo, pode-se verificar que o princípio-corrosão em Drummond é um crescente, que paralelamente acompanha a deterioração da paisagem mineira, do envelhecimento do poeta, do afrouxamento dos costumes e especialmente das mazelas que a máquina do progresso vai deixando nos homens.

Talvez seja no conjunto das suas relações com a casa, por exemplo, onde se centram as mais belas metáforas da sua poética, principalmente a memorialística. As relações teto e texto dariam margem a muitos estudos na obra do poeta itabirano.

É difícil separar, em Drummond, o teto do texto, a casa da família, da casa da poesia. O melhor é colocá-los num mesmo itinerário de ida e volta. Num primeiro momento, o poeta parte do texto, dele se desliga, corta o cordão umbilical, rompe com o desejo do pai que o queria fazendeiro. É a busca do te(x)to noutro contexto. Depois é a volta através do texto, como pródigo, na busca do teto. De um teto que, na realidade, não ficara para trás, mas com ele havia partido em busca do texto. Só que esse teto antigo, nele foi se deteriorando com

o tempo, num claro processo de corrosão. O retorno, pois, é uma tentativa de, através do texto, reinstaurar o teto. Aí surge o pai.

O pai, em Drummond, um te(x)to semicerrado, é a porta fechada, que precisa ser aberta, para o retorno do pródigo à casa do ser. A interdição que caracteriza o recinto doméstico, é também interdição no seio do recinto lingüístico. Daí a utilização de recursos lingüísticos que forjam o aparecimento de novidades estilísticas que o colocam um pouco à frente de outros escritores do seu tempo. É o caso da repetição. Afinal, se um grito só não devassa o fechado recinto do ser, se dois também não resolvem, que três sejam dados para que reverberem nos recônditos do te(x)to. Essa dificuldade de explicitar a fala é mineira, é do boi no campo, é do ferro na alma. Minas é um te(x)to instaurado no subsolo. A casa também o é; e o poeta, que é a casa do pai. Na volta do pródigo, o pai o acompanha. O poeta já se sente "habitado" pelo pai. Sua luta é erguer-se desse subsolo.

Assim, o retorno de Drummond à casa do pai, é fechamento do círculo que começou no teto, passou pelo texto e voltou ao te(x)to. Logo, nem o teto ficou sendo só teto. O que se criou foi o te(x)to, o habitar pelo "habitado".

Evidencia-se pois aí, a importância do teto para o texto de Drummond. A casa do poeta com a casa da poesia. O poeta possuiu várias casas, e na mudança de uma para outra, ia sempre perdendo suas raízes. Teve a casa de Itabira, a de mais raízes, onde ficou de 1902 a 1920, depois a de Belo Horizonte onde ficou de 1920 a 1934 quando se muda para o Rio de Janeiro. No Rio, em 34, vai residir na rua Joaquim Nabuco, nº 81, onde fica 21 anos, para finalmente se transferir, em 1955, para o apartamento da rua Conselheiro Lafaiette onde ficou até seus últimos dias de vida.

Esse itinerário que vai da casa da fazenda até o apartamento moderno, é um desvincular-se contínuo das raízes. Instauram-se aí as dicotomias natural/artificial, casa com raiz/ casa sem raiz, passado/presente, província/cidade. Em *Alguma poesia*, as "rosas geométricas" fazem oposição aos "pobres jardins", no poema "Jardim da Praça da Liberdade".

Verdes bulindo
Sonata cariciosa da água
Fugindo entre rosas geométricas.
Ventos elísios.
Macio
Jardim tão pouco brasileiro ... mas tão lindo.

Paisagem sem fundo.
A terra não sofreu para dar estas flores.
Sem ressonância.

O minuto que passa
desabrochando em floração inconsciente.
Bonito demais. Sem humanidade.
Literário demais.

(Pobres jardins do meu sertão,
atrás da serra do Curral!
Nem repuxos frios nem tanques langues,
nem bombas nem jardineiros oficiais.
Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas
e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres. (PP, 85)

Voltando ainda aos temas abordados na antologia de 1962, de forte conotação em *Alguma poesia*, é marcante a presença de passagens relativas ao conhecimento amoroso. Mas é o desencanto na poesia de Drummond, casado ao individualismo marcante nas suas primeiras obras, que dá uma conotação especial quando sua poética se volta para a temática amorosa. Para entender bem o tema do amor, especialmente na sua primeira obra, que se leia: **O amor e outros aspectos em Drummond** de José Linhares Filho, trabalho mimeografado, de 1981. É claro que citado trabalho se refere a toda a obra do poeta mineiro e aqui só nos interessam suas referências a *Alguma poesia*. O que o ensaísta observa em "Quadrilha" é o amor negaceando em desencontros, pelos meandros do cotidiano. De acordo com Linhares Filho, neste poema, o autor se apresenta como testemunha de ocorrências afetivas. Ele testemunha o tormento das vítimas amorosas, e os vilões apontados são o egoísmo, a ingratidão e a indignidade. Anteriormente, no entanto, logo no primeiro poema do livro, tendo nascido um anjo torto, o que o tortura também com relação ao amor, ele complementa logo em seguida em outro poema.

Mas, se não fosse ele, também
que graça que a vida tinha? (PP, 73)

Essa mesma posição, ao largo, está presente em "Moça e Soldado" e "Iniciação amorosa". Neste último, o delírio da febre é o lado repressivo ao estouvamento do iniciante nas coisas do amor. Já no poema "Quero me casar", toda essa vacilação anterior dá lugar à determinação de se casar, para depois progredir em direção a uma posição mais madura com relação ao amor, é o caso do poema "Também já fui brasileiro".

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes. (PP, 72)

Para concluir, Linhares Filho afirma: "Deduzimos da obra drummoniana que o amor atormenta mais freqüentemente que consola, mas que a poesia contrabalança as adversidades"[8], ou seja, em Drummond, em muitas situações, o interior do verso é o refúgio do poeta.

Finalizando, podemos observar, após a leitura de *Alguma poesia,* que Drummond nessa sua primeira obra, já estabelece as vertentes por onde se encaminhará em toda a sua trajetória literária. Se é um ponto de partida, é também, um ponto de chegada. Afinal, é daí que ele inicia o percurso do pródigo, cujo discurso se fortifica à proporção que o tempo e a distância tentam afastá-lo da origem.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Editado em 1967 no Rio de Janeiro, através da Editora do Autor, com apresentação de Arnaldo Saraiva.
2. ANDRADE, C.D. (1979) p. 80. Convencionamos a abreviatura PP, seguida do número da página, para aludir, daqui por diante, à obra **Poesia e prosa,** no corpo do texto.
3. TELES, G.M. (1970) p. 23.
4. COÊLHO, J.F. (1973) p. 44.
5. BRITO, Mário da Silva. Apud Coêlho, J.F., op. cit. nota 4, p. 24, nº 2.
6. LIMA, L.C. (1968) p. 133.
7. Ibidem, p. 141.
8. LINHARES FILHO. (1981) p. 50.

BIBLIOGRAFIA

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
2. COELHO, Joaquim-Francisco. **Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade.** Universidade Federal do Pará: 1973.
3. LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Um Tratado de arte requer antes da definição do assunto, o estabelecimento de um método para se conseguir essa definição. Sendo esta a proposta inicial do Tratado do Sublime, era de se esperar que a preocupação com o método levasse o texto a enveredar pelos labirintos exclusivos do apolíneo. Essa preocupação inicial vai se desfazendo à proporção que o autor estabelece pressupostos para se conseguir o Sublime. Antes porém de adentrarmos os meandros desse texto, é interessante conhecermos alguns dados da sua autoria.

O Tratado do Sublime foi composto na primeira metade do século I da Era Cristã. Sua autoria pode ser de Longino, ou de Dionísio, ou de Dionísio Longino, ou ainda preferencialmente atribuída a um Anônimo. O que importa, no entanto, é saber que a obra se refere a um texto anterior de autoria de um mestre de retórica judeu, chamado Cecílio, que ensinava em Roma, no tempo de Augusto; e que o Anônimo, como o chamaremos daqui para a frente, julga incompleto, por ser "insuficientemente desenvolvido e erroneamente orientado, pois não tocava nos pontos essenciais"[1].

Cecílio era defensor do acticismo, que significa correção gramatical e pureza da linguagem acima de tudo, e combatia a tendência oposta que propalava a genialidade, o entusiasmo e a paixão, mesmo com pequenos defeitos, como superação da pura correção e mediocridade. O Anônimo não critica o acticismo, critica o exagero purista quando este vem em detrimento da liberação do Sublime em toda sua grandeza. É tanto que entre a persuação (apolínea) e o arrebatamento (dionisíaco), ele prefere o segundo, mesmo achando que a função do método é esporear e freiar os gênios ainda que prefira antecipar numa escala de valores, o "ter sorte" (natural) ou "tomar boas decisões" (artístico).

Há uma forma preliminar de conhecer o Sublime, que o Anônimo atribui ao evitar os vícios. Nesse tocante, ele apresenta emoções que não levam ao Sublime como a pena, os sofrimentos e os temores. Depois cita "qualidades frustradas" do estilo, ou seja, o

estilo afetado, o estilo frio e o patético que não seja oportuno. Daí que o verdadeiro orador não pode ter sentimentos menores, pois a grandeza existe naturalmente nas palavras dos que possuem pensamentos graves. E por falar em grandeza, ele a coloca como substituidora da força, quando a juventude desemboca na velhice. Como parâmetro para essa colocação, o Anônimo cita o caso de Homero. Afinal, a Ilíada como mais dinâmica, marcada por mais ações e mais combate, vai dar lugar à Odisséia, mais narrativa, mais lenta, no entanto, marcada por maior grandeza e ponderação de seus personagens. Entre esses personagens, por que não colocar o próprio Homero, que, como autor, no envelhecimento, é um sol que se põe?

Após sugerir como evitar o vício, o Anônimo apresenta cinco fontes do Sublime literário. As duas primeiras dizem respeito aos pensamentos e sentimentos. São inatas, congênitas e inerentes ao ser humano. A primeira é "alçar-se a pensamentos sublimados". A segunda é "a emoção veemente e inspirada". Como se vê, as duas primeiras são dionisíacas. As três últimas, no entanto, são de natureza lingüística, porquanto, apolíneas. São elas: as figuras, a nobreza da expressão e o ritmo. Está nesse divisão, como se vê, o duplo modelo proposto pela retórica antiga, qual seja, a relação "natureza/ars" - pensamento e a relação "res/verba" - linguagem. Vamos então enfatizar aqui, as três fontes do Sublime que são centradas na linguagem, acentuando o valor principal das figuras, que não deixam de ser quase que uma matriz das outras duas, ou seja, da "nobreza da expressão" e do "ritmo".

A primeira figura que o Anônimo apresenta como instauradora do Sublime, é a apóstrofe: "figura de juramento, o qual endeusa os antepassados, sugerindo que se deva jurar pelos que morreram, como se jura pelos deuses"[2]. O assíndeto é necessário para dar a impressão de alvoroço, já que as orações surgem como que desligadas umas das outras sem, no entanto, perderem a fluência. O efeito oposto é conseguido pelos conectivos e pelas perífrases, que servem para abrandar o "áspero da emoção forte". Outra figura apresentada, é a epanáfora, que aparece apenas em forma de exemplificação, mas que coincide, modernamente, com o que é definido pelos estudiosos do assunto, ou seja: "repetição da mesma palavra, no princípio dos versos ou em cada membro do período"[3]. O hipérbato é definido como "figura pela qual a ordenação das palavras e pensamentos é tirada da seqüência regular; e é, por assim dizer, o mais verdadeiro cunho duma emoção violenta"[4]. Como se vê, pouco ou quase nada difere do que hoje dizem as gramáticas: "separação de palavras que pertencem ao mesmo sintagma, pela intercalação de um membro frásico"[5]. O hiperbato alcança o Sublime, dando a impressão que mesmo com toda a

expressividade, o discurso seja improvisado. Outras figuras que aparecem estudadas no texto do Anônimo, com menos ênfase, são: os poliptotos (ato de empregar, num período, uma palavra sob diversas formas gramaticais), as metáboles (ato de repetir uma idéia com termos diferentes), as acumulações, as gradações e as enálages: "troca de categoria gramatical, gênero, número, caso, pessoa, tempo, modo ou voz de uma palavra, por outra categoria, gênero, etc"[6].

Entre as figuras, o Anônimo atribui um tratamento especial às metáforas, para isso, são apresentados três momentos sublimes do seu uso na poética clássica. Primeiro, em Demóstenes, para quem a metáfora é produto da ocasião; depois em Aristóteles, que utilizava "suavisadores" ainda hoje praticados, como as expressões: "como se", "por assim dizer", "se assim deve dizer" ou "se é preciso falar com mais temeridade"; e finalmente Platão. É em Platão, onde o uso de certas metáforas alçou vôos tão longos, que muitas ainda hoje se aninham nos vastos espaços da modernidade. Afinal, ele chegou ao Sublime com felizes comparações do tipo: "a cabeça, uma acrópole; o pescoço, um istmo construído entre ela e o peito; as vértebras, diz ele, foram assentadas à maneira de dobradiças; a língua, pedra de toque do gosto; o coração, nó das veias; os condutos do corpo, desfiladeiros; e o pulmão, um estofado para amortecer o choque da cólera"[7].

Apesar de enfatizarmos aqui, o estudo das figuras, o que o Anônimo considerava "anomalias" a nível lingüístico, e nós consideramos uma "deformação" (dionisíaca) para se chegar a uma "reformação" (apolínea), o que objetivamos desde o início foi chegar a um posicionamento do autor com relação à obtenção do Sublime, levando-se em conta principalmente suas críticas iniciais ao apolíneo Cecílio. Mas para surpresa nossa, o que se observa é uma eqüidistância que o Anônimo estabelece entre as duas tendências, preferindo uma mesclagem entre ambas. Daí que, a conclusão que se extrai de todo o Tratado do Sublime, com relação a essa questão, é que o Anônimo defende uma perfeição resultante do equilíbrio entre: natureza e arte, persuação e arrebatamento, o ter sorte, e o tomar decisões, pensamento e linguagem, sensação e juízo, "deformação" e "reformação", indivíduo e humanidade, o sistemático o assistemático, em fim, um equilíbrio entre o dionisíaco e o apolíneo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BRANDÃO, R.O. (1988) p. 11.
2. Idem. p. 14.

3. BARROSO, G. e Lima, H. (1957) p. 479.
4. BRANDÃO, R.O. (1988) p. 22.
5. CUNHA, C. e Cintra, L. F. L. (1985) p. 610.
6. BRANDÃO, R.O. (1988) P. 23.
7. Idem. p. 32.

BIBLIOGRAFIA

1. BARROSO, GUSTAVO e LIMA, Hildebrando de. **Pequeno dicionário brasileiro da Língua Portuguesa.** 9ª ed. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S/A, 1957.
2. BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: **A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino.** 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
3. CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

11. FANATISMO E CANGAÇO

1. INTRODUÇÃO

Em algumas partes do Brasil, especialmente na região Norte, ocorre, ainda hoje, uma acirrada disputa pelo direito da terra. De um lado estão os grandes proprietários com seus latifúndios improdutivos, e do outro os posseiros que não aceitam mais o trabalho semi-servil.

Esse fenômeno sócio-econômico não surgiu onde hoje se fermenta. O que houve foi uma transferência. Pois em todas as regiões mais desenvolvidas do País, o progresso ergue-se sobre os escombros desse tipo de luta de classes.

Neste nosso trabalho procuraremos analisar o fenômeno onde ele foi mais significativo, ou seja, no Nordeste. Para isso, foi necessário recorrer a um dos estudiosos que mais se dedicaram ao estudo dos problemas desta nossa região. Pois é sabido que Rui Facó era esmerado arquivista e conhecedor profundo deste assunto. De suas obras destaca-se *Cangaceiros e Fanáticos,* lançado postumamente pela Editora Civilização Brasileira e já na 5ª edição. O trabalho é resultado de longos estudos sobre os fenômenos sociais crônicos que têm surgido no Nordeste. É um livro denúncia, um caminho novo para a verdadeira interpenetração dos nossos problemas sociais.

A princípio, tem-se a impressão de que todo o trabalho será uma apresentação dos fatores sócio-econômicos e também religiosos das origens do cangaço e do fanatismo em nosso País.

Logo após, no entanto, o autor se fixa mais nas rebeliões de Canudos, Contestado, Juazeiro e Caldeirão, dando mais ênfase ao movimento comandado por Antônio Conselheiro. Aí aparece Canudos pintado com cores reais. A origem de seus defensores, o latifúndio improdutivo, a miséria, a ignorância, a exploração do homem pelo homem, o fanatismo. Aparecem os grandes fazendeiros como os principais interessados no esmagamento dos "revoltosos" que tão mau exemplo transmitiam aos demais explorados do campo.

Canudos, um aglomerado de cinco ou seis famílias vítimas da opressão dos grandes fazendeiros semi-feudais. Essas famílias queriam terra para morar em sossego e por isso lutaram um ano inteiro, resistindo a quatro expedições de forças do Exército e da Polícia Militar num total superior a 12 mil homens.

> *No final eram apenas quatro pessoas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.*[2]

Com relação ao Contestado[3], no sul do país, o autor não entra em detalhes estatísticos mas denuncia a classe dominante oprimindo o lavrador que quer a terra também para si.

Já no "Juazeiro do Padre Cícero", não fica clara a comparação com os outros movimentos. Se realmente foi um movimento camponês, e o mesmo saiu vitorioso, porque os romeiros não tiveram direito às suas conquistas? Isto prova que foi muito mais um movimento fanático, onde o Padre Cícero através de Floro Bartolomeu utilizou seus romeiros, os quais, depois de vencer, voltaram à mesma condição de assalariados das grandes fazendas caririenses. Foi uma jogada política que só veio aumentar o prestígio dos grandes latifundiários da região, inclusive o Padre Cícero, e que desiludiu muitos romeiros que depois ficaram perambulando ao deus-dará.

Daí surgiu o Caldeirão[4], uma cria de Juazeiro com feições idênticas às de Canudos. Mas o autor não mergulha na sua história e mesmo analisando seus aspectos sociais não relata tudo o que houve em torno do Beato Zé Lourenço e sua comunidade.

Com base nesse trabalho procuraremos desenvolver nosso estudo fazendo um comentário geral sobre as opiniões do autor. Para isso será usado o mesmo plano da obra, ou seja: uma apresentação do camponês nordestino, a emigração, o cangaço, o fanatismo, a distinção entre capanga, cangaceiro e fanático, e uma visão atual do fenômeno. Quanto aos conceitos emitidos, todos terão por base a análise do autor; só que apresentaremos aspectos, correlacionados com o que está no livro mas que o autor não abordou.

2. APRESENTAÇÃO DO CAMPONÊS NORDESTINO

Sobre fanatismo e cangaço, existem muitos relatos e poucas interpretações. Para o estudioso dos problemas sociais, não basta o conhecimento dos fatos, pois estes são apenas a superfície, a conseqüência. É preciso ser escafandrista, ter como referencial o fato, para mergulhar em busca da causa. Depois de encontrá-la, delimitar

a pesquisa em todos os contextos possíveis para que se entenda a abordagem do autor. Podemos tomar como exemplo, a maneira como os fanáticos e os cangaceiros são vistos por Euclides da Cunha e Rui Facó. Em *Os Sertões* eles são "retardatários da civilização", já numa interpretação mais recente são "frutos do atraso econômico". Ficaremos, então com a segunda conclusão que é temática principal de Rui Facó no seu livro "Cangaceiros e Fanáticos".

Para se chegar a esse conceito faz-se mister o conhecimento de todo um contexto. Espacial - Nordeste Brasileiro. Temporal - último quartel do século XIX e os trinta primeiros anos deste século.

O Nordeste quase um deserto. Resultado da escassez de vegetação e das sucessivas secas. Resultado também da má distribuição das terras e da conseqüente emigração.

Remontam aos tempos coloniais, com a divisão das terras brasileiras em Capitanias Hereditárias e a concessão de Sesmarias, o surgimento do latifúndio. A ocupação começou pelo litoral onde os donos das Capitanias se estabeleceram e devastaram grande parte da vegetação original na exploração do pau-brasil. A penetração em busca do sertão foi se dar já em decorrência do ciclo do couro quando acompanhou seus rebanhos em demanda das beiras dos rios e as pontilhou de cidades.

As grandes fazendas, os latifúndios semi-feudais, surgiram, tirando as condições das massas camponesas de possuírem suas terras. O monopólio da terra e a economia baseada na monocultura entravaram o crescimento das forças produtivas. Daí a necessidade da aquisição da mão-de-obra escrava. Esse trabalho escravo tornou-se no entanto, num problema para a preparação em trabalho livre e para o uso da tecnologia moderna. A tecnologia que os países desenvolvidos da Europa passaram a usar após a Revolução Industrial não interessava aos latifundiários brasileiros, pois aqui a mão-de-obra (escrava) era praticamente de graça.

Foi também esse monopólio da terra que nos colocou num grande atraso cultural. Num isolamento quase completo do mundo exterior.

A única consciência era dada através da religião, a qual, geralmente chegava desfigurada, muitas vezes através de seitas ou de beatos, ou ainda como objeto de repressão. Como diz Lauro de Oliveira Lima, "cada povoado a se fundar tinha como primeiras edificações, o pelourinho e a capela, símbolos respectivamente da opressão política e religiosa"[5].

Um dia os escravos foram libertos e houve então o caos econômico. O Brasil teve que importar uma média de 100 mil operários da Europa, anualmente, no final do século passado. Mas toda essa mão-de-obra acomodou-se no sul do país onde além de ter havido mais escravos antes da Lei Àurea, estava em pleno desenvolvimento o ciclo do café.

Com a libertação dos escravos e as grandes secas do final do século passado o que conseguiu sobreviver no Nordeste, foi a agro-indústria do açúcar através de algumas usinas que se haviam instalado com o capital inglês, pouco antes da Lei Àurea. No entanto se extinguia quase completamente a classe dos senhores de engenho que passou a viver à sombra dos usineiros, apenas fornecendo-lhes a cana. Em tudo isso os trabalhadores é que foram prejudicados. Com o nivelamento do ex-escravo ao trabalhador livre, surgiu a classe do semi-servo do usineiro, sem direito nenhum à terra, sem direito político. O grande proprietário passou a ser a polícia, o tribunal, a administração de tudo o que o semi-servo pudesse aspirar. Então afirma Rui Facó.

> *Era mais que natural, era legítimo que esses homens sem terras, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma saída nos grupos de cangaceiros, nas seitas dos fanáticos, em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. É muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. Eram eles o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo.*[6]

No final do século, algumas vozes se levantaram em denúncias do retalhamento do país em lotes, verdadeiros restos das antigas capitanias. André Rebouças, Nabuco de Araújo, Tavares Bastos e até Silvio Romero quando escreveu no 1º volume da sua *História da Literatura Brasileira* (1888): "As fazendas e os engenhos estão perdendo o Brasil"[7]. O próprio Visconde de Taunay foi preterido de sua vaga no ministério por impor a condição ao Imperador de decretar "imposto territorial e parcelamento das terras"[8].

Essas vozes partidas de uma minoria, a chamada ala radical da burguesia, não tiveram ressonância porque ficando restritas aos grandes centros, Rio e São Paulo, não atingiram o povo. E no momento do surgimento da rebelião de Canudos, passaram a atacar os revoltosos, pois achavam que os ideais populares iriam minar as estruturas republicanas recém-fundadas.

3. A IMIGRAÇÃO

A vida semi-escrava do lavrador, sem terras e sem direitos, sempre dependeu dos invernos. Só com a chuva é que os grandes latifundiários intensificam o emprego desta mão-de-obra barata. Com a estiagem, no entanto, não há trabalho. E o camponês tem que fugir do Nordeste para não morrer de fome. Essa emigração em massa tem então dois destinos: inicialmente a Amazônia e depois o sul do país.

Essa emigração em grande escala teve início com a seca de 1877 a 1879. Essa seca devastou a região, matando de fome os rebanhos e muita gente que não fugiu dela. Por essa época surge na Amazônia o ciclo da borracha e é para lá que o camponês nordestino se dirige. Uma das estatísticas de Rui Facó indica que só no ano de 1873, fugiram do Ceará 120.000 pessoas, quando a população total da Província andava pelos 800.000 habitantes[9]. Toda essa gente formada de vaqueiros, moradores e pequenos proprietários. Já Rodolfo Teófilo afirma que até o ano de 1900, pelo menos 300 mil cearenses foram povoar a Amazônia[10]. Esses camponeses emigrantes escapavam da seca mas caíam na mesma engrenagem do trabalho semi-servo. Se fosse na Amazônia iriam trabalhar para as grandes companhias de borracha e morrer de febre no lamaçal de suas florestas. Dos que conseguiram voltar para o Ceará muitos vieram mutilados pelas doenças das matas. Se fosse no Sul do País, o trabalho seria nos cafezais, nos algodoais e na indústria que surgia, mas o salário também era de fome. Havia companhias que mandavam recrutar a mão-de-obra em pleno Ceará. E as embarcações saíam dos nossos portos quase como aquelas que saíram da África. Prova disso é mais uma vez o testemunho de Rodolfo Teófilo no seu livro "História da Seca no Ceará". "O mercado de gado humano estava aberto enquanto durou a fome, pois compradores nunca faltaram. Raro era o vapor que não conduzia grande número de cearenses".[11] Outro depoimento importante é do próprio autor do livro em estudo (Rui Facó, *Cangaceiros e Fanáticos*):

> *Os nordestinos emigravam semi-nus, descalços, famintos. Famílias inteiras se desgarravam, separavam-se impiedosamente pais e filhos, marido e mulher. Alojavam-se no porão ou no convés de navios costeiros, em piores condições do que animais, muitos sucumbiam durante a viagem penosa.*[12]

Essa emigração em massa que poderia ter acabado com o latifúndio nordestino, de princípio tornou-o mais rígido. Aos que ficaram no período de estiagem e conseguiram escapar com a parca ajuda dos grandes proprietários, foram impostas condições mais duras

de recuperação daquilo que a seca havia levado. A emigração também aliviou a pressão camponesa que aumentava com o aumento de sua população e isso foi um alívio para o semi-feudo. Depois esses mesmos proprietários facilitaram a volta de muitos camponeses que haviam fugido com as secas e que já sentiam a decadência da borracha, principalmente. Aí talvez tenha surgido uma das principais causas do cangaço. O camponês viajara, tivera uma outra visão do mundo. Voltou e trouxe consigo o "germe" da consciência. Aqui cabe bem o pensamento do Marx quando diz que a opressão é mais rígida quando o oprimido é conscientizado. O homem nordestino que voltou para sua terra não estava mais no limbo da santa ignorância. O cenário entrou em ebulição: os que não faziam a justiça com as próprias mãos, apelavam para as forças sobrenaturais. Surgiram aí os cangaceiros e os fanáticos.

5. O CANGAÇO

Desde o início do fenômeno cangaço, alguns autores estudaram o processo no seu florescer. Euclides da Cunha encontrou no problema racial, nos atavismos étnicos, a sua explicação. Talvez baseado já no que asseverava Nina Rodrigues[13], que a criminalidade do mestiço brasileiro está ligada às más condições antropológicas de nossa mestiçagem. Também Lourenço Filho[14], baseado nesta tese, veio a concluir que o banditismo era decorrência de fatores biológicos. Xavier de Oliveira, surgido do cenário mais atingido pelo fenômeno, o Cariri, afirmaria textualmente no seu livro *Beatos e Cangaceiros*, "o homem honesto e trabalhador de outrora é um bandido agora, por causa de uma questão de terra"[15]. Para Rui Facó, no entanto, "tudo isso já resultava da tremenda desigualdade social, do débil desenvolvimento do capitalismo, do lentíssimo incremento das forças produtivas, da concentração da propriedade da terra, que dava poder econômico ilimitado a uma insignificante minoria de latifundiários"[16]. No sertão não havia justiça. O interesse do grande proprietário da terra, era manter no obscurantismo a população local. Ninguém prcisava de cabeças que pensassem e sim de braços que movessem enxadas. O poder judiciário era dependente do poder político. A propósito do problema, o escritor cearense Jáder de Carvalho possui um romance-sátira intitulado *Sua Majestade, o Juiz*. O juiz de direito se não fosse um fantoche na mão do latifundiário vivia sendo jogado de comarca para comarca.

O cangaço era, pois, uma subversão para o latifúndio para a formação do bando. Vai procurar pela justiça a que jamais tivera direito. As grandes fazendas se evaziam de sua mão-de-obra barata

e passam a ser alvo destes bandos. Mas os camponeses que ficaram no trabalho jamais foram importunados pelos cangaceiros. Muito pelo contrário. Muitos foram os casos em que bandos de cangaceiros distribuíram mantimentos com as massas esfomeadas.

Grandes bandos se formaram: Sinhô Pereira, Antônio Silvino, Lampião e outros. Eram bandos que possuíam sua organização. Havia hierarquia dentro do grupo, havia objetivos, consciência de luta. Era uma vingança contra as injustiças praticadas pelos coronéis. Era uma certa proteção aos camponeses. Quanto mais cruel fosse o coronel, mais seria atacado pelos bandos aos quais geralmente se havia juntado algum trabalhador seu injustiçado.

Uma das provas da consciência do cangaceiro ocorreu, quando o latifundiário dele quis se servir. O Padre Cícero, grande proprietário que era, convidou Lampião e seu bando a Juazeiro. O rei do cangaço recebeu a patente de capitão, a bênção do "Padrim", muita arma e munição e a incumbência de destruir a Coluna Prestes que atuava junto às massas sertanejas. Lampião jamais molestou a Coluna pois sentira que a mesma havia caído na simpatia do campônio. Se agisse diferentemente, estaria lutando ao lado dos coronéis que sempre patrocinavam os movimentos repressivos. Foram eles próprios que ao sentir a ameaça do cangaço pressionaram o governo para incrementar a caça aos cangaceiros.

Com a Revolução de 1930 e o conseqüente enfraquecimento do coronelismo, também enfraqueceu o cangaço que ainda resistiria quase uma década. No momento em que os coronéis latifundiários enfraqueceram no seu poder, o cangaço caiu em decadência. E foi com a destruição do núcleo central do grupo de cangaceiros de Lampião, em Angicos, em 1938, que o cangaço teve seu golpe fatal. Há também uma causa, talvez a principal, do fim do cangaço. Foi o progresso. A penetração do capitalismo no campo. A construção das estradas, a industrialização, a urbanização que foi dar mais opções ao semi-servo que não fossem o cangaço, o fanatismo ou o trabalho semi-servil.

5. O FANATISMO

Praticamente dois movimentos de rebelião dos camponeses do Nordeste marcam respectivamente o surgimento e o desaparecimento do cangaço na Região. Estes pontos demarcadores são Canudos (1896-1897) e Caldeirão (1936-1938). Apesar de muitas características comuns dos dois movimentos, liga-os um traço comum sobressaltante: o choque aberto entre a religiosidade popular e a

religião oficial da Igreja dominante. O analfabetismo e o obscurantismo em que viviam os pobres do campo foram causas diretas para uma interpretação deturpada dos ensinamentos da Igreja católica. Mas houve também outros motivos para o surgimento dos "fanáticos", ou seja, "adeptos de uma seita ou misto de seitas que não a religião dominante"[17], no dizer do autor. A chamada Questão Religiosa, na década de 70, em que foram antagonistas, o Governo e a cúpula da Igreja Católica, prejudicou o conceito que as massas rurais tinham da religião. Eram bispos que se submetiam a julgamentos públicos, para serem condenados ao cárcere e a trabalhos. Outro aspecto negativo para os sertanejos era o fato de a Igreja ter estado sempre comprometida com a escravidão enquanto ela existiu. Finalmente veio a separação entre a Igreja e o Estado, ocorrida com a proclamação da República. Tudo isso acarretava desprestígio da religião dominante perante as massas populares. Há também uma causa que quase ninguém atentou para ela. Era a má pregação dos ensinamentos religiosos. Era o sensacionalismo que saía da boca de certos padres e até mesmo o mau exemplo de penitências exageradas, pois é sabido que alguns deles ciliciavam-se perante seus fiéis como exemplo de penintência. Entre os casos de padres que orientavam grupos de auto-flageladores há o do padre Félix de Moura, que em plena Matriz do Crato, em certo momento de arrebatamento religioso, auto-flagelou-se aplicando golpes de disciplinas até fazer jorrar o sangue nas costas. E daí se formavam as irmandades dos penitentes, homens que se flagelavam e cantavam seus benditos lamurientos nas noites da Semana Santa. Eram homens que usavam o cilício e o capuz para não haver identificação e que seguiam os ensinamentos do livro de São Cipriano na orientação de seus flagelos.

As notícias desses penitentes nos chegam a partir da Idade Média. Na Europa Ocidental era comum a prática da auto-flagelação nos conventos dos religiosos. A esse respeito escreveu Djacir Menezes quando citou o fenômeno no tempo do Padre Cícero: "Esses penitentes zurziam-se com disciplinas, à feição de antigos monges ou de flageladores eslavos"[18].

O senhor feudal justificava seus pecados perante Deus e os homens através de benefícios materiais prestados à Igreja. A Inquisição surgira com essa justificativa: os homens devem pagar pelos seus pecados aqui mesmo na terra. Isso foi um desastre para a Igreja porque incutiu na cabeça de muita gente a necessidade de se auto-flagelar já que não possuía bens para a remissão. Foi com essa mesma feição que muitos missionários trouxeram a prática religiosa para o Novo Mundo. Aqui se criaram as missões. Os religiosos passaram a viver de uma aldeia a outra difundindo a religião através

de pregações e sacrifícios. Quando havia uma celebração religiosa, era fácil encontrar alguém com uma cruz às costas ou se sacrificando de outra maneira para pagar as penitências impostas pelos missionários. Nas estradas havia os nichos e as cruzes que se fixavam nas encruzilhadas ou nos locais onde morrera alguém de acidente. Era nesses locais onde as procissões paravam para se fazerem sacrifícios às almas dos mortos.

Havia todo um ritual para a prática do flagelo. Os grupos ou irmandades só podiam possuir até doze adeptos para simbolizar os apóstolos de Cristo. Havia um "decurião" que era o único que andava sem capuz. Geralmente um antigo penitente, ou em caso raro, alguém que não podia se flagelar porque o sangue não lhe brotava das costas. Afora esse dirigente do grupo, todos os outros andavam tão encobertos que até se desconheciam dentro da própria irmandade. Para isso usavam o "véu", toalha colocada por baixo do chapéu, cobrindo a face, mas que possuía dois orifícios para os olhos. Era um capuz. Cobrindo todo o corpo havia a "opa", espécie de estola bordada de cruzes coloridas. Um "cordão de São Francisco" servia de cinto. O principal componente era, no entanto, a "disciplina" de cilício. Essa disciplina era feita com uma tira de couro em cuja extremidade pendiam lâminas afiadas ou outros objetos cortantes. Quando o penitente ia se cortar, jogava a parte trazeira da "opa" para frente descobrindo as costas para receberem os golpes. As lâminas, pequenas navalhas de dois gumes, penetravam em suas carnes e o sangue escorria ensopando-lhes as vestes e tingindo o chão. Havia, às vezes, desmaios e mortes prematuras dos penitentes. Durante todo esse ritual, os penitentes, que geralmente recebem no grupo o nome de um apóstolo, vão cantando benditos que eles próprios não conhecem a autoria nem a época em que foram feitos mas que chegaram até nós através da tradição oral.

O objetivo principal do penitente era o flagelo. Se os sofrimentos, a fome, as doenças eram mandados por Deus, só poderiam agradar a Deus aumentando seus padecimentos. Para seus corpos, enrijecidos em antigos tormentos, os flagícios pouco mais significavam. As massas rurais espoliadas, em determinadas condições, tendiam, portanto, a deturpar os ensinamentos religiosos vigentes, criando uma religião própria, para lhes servir de instrumento em sua luta pela libertação social, como o cristianismo fora, em seus primórdios, religião de escravos e proletários da época.

Era natural que as populações interioranas criassem seus próprios conceitos de vida, de organização social, de propriedade, de moral etc. Era natural repetir-se no Juazeiro (Caldeirão) o episódio do boi Ápis do antigo Egito ou do macaco Hanumam e da vaca Sabala[19].

Era o endeusamento de um animal inacessível para as populações reduzidas à miséria, embora comum entre os grandes criadores. O "boi mansinho" que fazia milagres no Caldeirão era mais uma comprovação de que o fato histórico não se transforma mas apenas se transporta através do tempo. É também a comprovação do conceito marxista do fenômeno religioso como a consciência primária que o homem tem de si mesmo quando ainda não atingiu o autodomínio, fraco e impotente em face de tudo o que o rodeia.

6. DISTINÇÃO ENTRE CANGACEIRO, CAPANGA E FANÁTICO

Apesar de viverem no mesmo ambiente social e de serem vítimas das mesmas injustiças, é necessário fazer-se aqui, uma distinção entre fenômenos que algumas vezes se confundem: o cangaceiro, o capanga e o fanático. Euclides da Cunha em "Os Sertões" não faz distinção, talvez porque a campanha de Canudos envolvesse a todos indistintamente.

O capanga foi o primeiro a surgir na nossa história. No começo da colonização os proprietários das sesmarias precisavam defender suas terras. Quando não era contra os índios, era contra os posseiros ou proprietários vizinhos. Era necessário um pequeno exército de semi-servos que lavravam o campo em tempo de paz e enfrentavam a batalha quando o senhor feudal precisava.

Muitas vezes um capanga cometia um crime numa fazenda e era agasalhado por outra. Daí surgirem muitas lutas entre fazendeiros, que duraram até nossos dias. Era a chamada "guerra branca" onde o governo não se metia e onde geralmente o mais forte vencia. Se a luta fosse entre fazendeiros e posseiros, geralmente o primeiro ganhava como ainda hoje ocorre nas regiões Centro-Oeste e Norte do nosso País. O governo sempre foi um mero observador nestes casos pois no vencedor sempre se perpetuava um maior respaldo político.

Em toda essa movimentação era o capanga usado na luta em troca de proteção do seu senhor. Em nome dessa proteção, os crimes mais hediondos foram cometidos.

O capanga era instrumento na mão dos coronéis em todas as situações. Em época ainda recente era comum um coronel do Nordeste possuir mil homens sob seu comando. Eram homens que não tinham consciência de luta. Prova disso foram os ataques à Coluna Prestes, quando famosos coronéis baianos auxiliaram o governo arregimentando capangas.

Quando o capanga se conscientizava, passava a ser um cangaceiro, fugia da fazenda. Deixava a proteção do seu senhor, a semi- escravidão, e passava a fazer parte de um bando. Enquanto o capanga era semi-servo, o cangaceiro era independente. Quanto à origem social, no entanto, não há diferença. Homens de ascendência humilde, em geral trabalhadores rurais oprimidos, direta ou indiretamente, pelo latifúndio semi-feudal, sofrendo-lhe o peso das injustiças sociais. Facilmente pode transformar-se um no outro. No entanto, sempre foi maior o número de capangas.

Muitas vezes o governo engajava muitos camponeses nas suas obras contra as secas. Chegadas as chuvas, as obras eram sustadas pois tinham tido a finalidade de reter ali a mão-de-obra excedente para o latifúndio. Uma vez que este não podia absorver toda a mão-de-obra disponível, os desocupados procuravam outro meio de vida, nem que fossem os assaltos armados, entrando para grupos de cangaceiros.

O exemplar mais famoso de cangaceiro foi Lampião. Foi ele quem melhor encarnou a realidade do cangaço. Nordestino, pobre lavrador, dono de uma pequena fazenda viu o grande fazendeiro vizinho crescer o poder sobre o que era seu. Isso terminou quando seu pai foi assassinado. Aí Lampião tomou a determinação de vingar a morte do pai. Essa vingança duraria vinte anos, porque Lampião notara que havia muito mais coisa a vingar do que a morte do seu pai.

Dos três fenômenos aqui estudados, o que mais impressionou as massas e nelas se enraizou, foi o fanatismo. Foi também como elemento de luta e que mais preocupou as autoridades.

No Nordeste, o fanatismo como movimento de massas foi mais consistente em Canudos e no Caldeirão. Havia por trás desses movimentos a ânsia de ocupação da terra. Mesmo que essa terra fosse árida, como nos casos citados, era inquietante para os grandes proprietários. Era por em xeque as grandes fazendas que sentiam escapar-lhes a mão-de-obra e viam o crescimento do aglomerado como uma ameaça. Nesses aglomerados havia um trabalho comunitário com um regime de distribuição quantitativa de rendas que impressionava o povo. Os terrenos antes áridos se tornavam férteis. Criava-se uma infraestrutura onde o próprio grupo produzia todos os objetos de uso, inclusive os tecidos. Por trás desse movimento todo, havia o conselheiro ou beato. As massas viam nesse personagem uma reprodução divina, pois fazia justiça, partia os bens e tornava todos iguais. Havia então o despertar do homem como fanático e daí para chegar às armas bastava ser acossado pelas autoridades que eram pressionadas pelos grandes fazendeiros e pelo clero.

Dos três elementos gerados direta ou indiretamente pela grande propriedade, o único que ainda existe, é justamente o primeiro que surgiu, o capanga. Como diz rui facó,

> *se a defendia, inicialmente contra os índios, depois contra os posseiros, mais tarde contra os cangaceiros e os fanáticos, hoje procura defendê-la contra o proletário rural sem terra e que ronda, em número crescente, a grande propriedade pré-capitalista*[20].

7. CONCLUSÃO

O ano de 1933 foi marcante para os movimentos populares do Nordeste. O cangaceirismo teve seu golpe fatal quando em Angicos, Lampião com seu bando foi trucidado pelas forças do governo. Os fanáticos do Caldeirão foram dispersados e os que conseguiram escapar, reuniram-se em Pau-de-Colher, no interior da Bahia, para serem bombardeados por aviões do governo.

Mais de 40 anos já transcorreram desde Angicos, Caldeirão e Pau- de-Colher. Durante esse tempo não mais surgiram insubmissos em redutos fortificados, nem grupos de cangaceiros. Para explicar o enfraquecimento desses movimentos populares, temos que voltar um pouco atrás, mais precisamente ao ano de 1930. Foi neste ano que irrompeu a revolução que viria a minar o poder dos coronéis. Enfraquecendo o latifúndio e o camponês já passaria a respirar melhor. Em 1937 outro golpe viria a enfraquecer ainda mais o poder político dos coronéis. Foi a nomeação de interventores para os Estados. Esses homens não tinham compromissos políticos com os coronéis, os currais eleitorais não foram acionados para a posse do poder e os prefeitos municipais foram escolhidos pelos interventores independentemente da participação do coronelismo. Politicamente enfraqueceu o poder dos grandes proprietários.

Por essa época irrompe a Segunda Guerra Mundial que muito viria a influir na nossa economia. Houve restrições na comercialização com o Exterior mutilado e o país teve que se voltar para seus próprios recursos. Daí o incremento da industrialização. A indústria teve um grande impulso e precisava de mão-de-obra. Essa mão-de-obra encontrava-se no campo. Verificou-se então o êxodo rural em busca dos grandes centros. Como essa industrialização foi mais ativada no Sul do País, para lá se transportaram as levas de nordestinos. A rodovia Transnordestina, atual BR-116, e seu prolongamento através da Rio-Bahia era um rio de gente que desembocava em São Paulo. No entanto não foi só para o Sul que o sertanejo emigrou.Foi também para as maiores cidades do próprio Nordeste, as quais funcionaram como

bombas de sucção das populações rurais, aliviando seus problemas, transferindo-os para o âmbito urbano.

Para o camponês que permaneceu no campo, houve também sérias transformações sociais. Os engenhos de rapadura que eram puxados a boi, deram lugar a engenhos a motor. O burro passou a ser substituído pelo caminhão. Surgiu o rádio de pilha e mais recentemente o FUNRURAL e a Eletrificação Rural, que possibilita até a penetração da televisão no contexto rural. O sertanejo deslumbrou-se com o progresso e foi absorvido por ele.

Houve em tudo isso, uma mudança de mentalidade no nordestino. O sertanejo passou a ter contato com o trabalho assalariado e as novas técnicas para sua execução. Os costumes sofreram influências com a penetração dos meios modernos de comunicação. E em decorrência disso houve uma certa conscientização. Daí o surgimento de Ligas Camponesas, de sindicatos e cooperativas agrícolas. Como declara o autor,

> *sinal de uma efervercência inédita entre as massas rurais. Um sinal alarmante para o latifúndio... Porque os pobres do campo dispõem hoje da mais poderosa das armas, uma que não possuíam antes. Vão ganhando consciência de sua situação de míseros explorados e oprimidos*[21].

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. RUI FACÓ, autor de **Cangaceiros e Fanáticos**, faleceu a 15 de março de 1963, vitimado por um acidente aviatório.
2. EUCLIDES DA CUNHA. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: 1936,13.ª ed., pág. 611.
3. Sobre a campanha do Contestado (fronteira do Paraná/Santa Catarina, 1912/1916) leia-se de Maria Isaura Pereira de Queirós, **La Guerre Sainte au Brésil: le Movement Messianique du Contestado**. São Paulo: 1957.
4. Com relação à campanha do Caldeirão (sítio do município do Crato-Ce, onde o beato Zé Lourenço viveu com mais de 2.000 fanáticos até 1938 quando foi rechaçado por força militares do Estado) não há nenhuma obra que retrate a sua realidade. No entanto, pode-se verificar o relatório intitulado **Ordem dos Penitentes**, feito pelo então Tenente José Góes de Campos Barros, Delegado da Ordem Política e Social. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1937.
5. LAURO DE OLIVEIRA LIMA. "Receita Brasil", Revista VEJA nº 523 de 13 de setembro de 1978.

6. RUI FACÓ. **Cangaceiros e Fanáticos,** pág. 13, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1978 5a. ed.
7. SÍLVIO ROMERO. **História da Literatura Brasileira**, t.1, Rio: 1888 pp. 115-116.
8. ANDRÉ REBOUÇAS. "Diário", pág. 337, nota.
9. RUI FACÓ. (1978) pág. 22.
10. RODOLFO TEÓFILO. **História da Seca do Ceará** (1887/1890), Rio: 1922, pág. 148.
11. Idem.
12. RUI FACÓ. (1978) pág. 24.
13. De Nina Rodrigues ieia-se **As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil**. Salvador: 1957, pág. 158. As teses deste cientista baiano deram origem a algumas opiniões errôneas sobre a causa do fanatismo e do cangaço.
14. LOURENÇO FILHO. Autor de **O Juazeiro do Padre Cícero**, foi influenciado pelas teses de Nina Rodrigues.
15. Beatos e Cangaceiros. Rio: 1920, pág. 24. Há também do mesmo Xavier de Oliveira, **O Exército e o Sertão**. Rio: 1932.
16. RUI FACÓ. (1978) pág. 33.
17. Idem, pág. 39.
18. Sobre o assunto, Djacir Menezes tem publicado um artigo na **Antologia Terra da Luz**, pág. 48. Essa Antologia foi organizada pela Secretaria de Educação do Estado do Ceará.
19. K. MARX, F. ENGELS. **Obras Escolhidas**. 1961, pp. 290-291, nota.
20. RUI FACÓ. (1978) pág. 84.
21. Idem, pág. 215.

BIBLIOGRAFIA

01. CAMPOS BARROS, José Goes de. **A Ordem dos Penitentes** Fortaleza: Imprensa Oficial. 1937.

02. CUNHA, Euclides da. **Os Sertões.** 13a. ed. Rio: 1936.

03. DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joaseiro.** Trad. de Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

04. FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 5a. ed. 1978.

05. FIGUEIREDO FILHO, José. **O Folclore no Cariri.** Imprensa Universitária do Ceará. Fortaleza: 1962.

06. GIRÃO, Raimundo. **Pequena História do Ceará**. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2a. ed., 1962.

07. MENEZES, Djacir de Lima. "O Cangaço e o Fanatismo no Nordeste", In: **Terra da Luz,** Antologia da Secretaria de Educação do Ceará, pág. 48 s/d.

08. OLIVEIRA, Aglaé Lima de. **Lampião, Cangaço e Nordeste**. Rio: Edições O Cruzeiro, 2a. ed., 1971.

09. OLIVEIRA, Amália Xaiver de. **O Padre Cícero que eu Conheci.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda., 1969.

OLIVEIRA LIMA, Lauro de. "Receita Brasil". **Revista VEJA** nº 523, 13 de setembro de 1978.

12. LIMA BARRETO, O RETRATO DE UMA ÉPOCA

É difícil se afirmar alguma coisa em torno da obra de Lima Barreto sem incorrer no biografismo. Portanto é importante, de princípio, uma delimitação temporal e espacial autor-personagem-cidadão Afonso Henriques de Lima Barreto.

Carioca de nascimento, veio ao mundo a 13 de maio de 1881 e faleceu a 1º de novembro de 1922. 41 anos de vida, dois internamentos no Hospício Nacional com problemas mentais, dois votos conseguidos quando candidatou-se à Academia Brasileira de Letras; pobre, mulato, neto de escrava, esbarrou muitos dos seus projetos de vida nas barreiras dos preconceitos. Viveu como ninguém, a chamada República Velha, á margem da história oficial, escrevendo à sua maneira, a história de uma época de mudanças, a história do povo humilde do subúrbio carioca, da sua gente. Segundo seu biógrafo principal, Francisco de Assis Barbosa, o primeiro projeto limano era o de escrever uma história da escravidão negra no Brasil e de sua influência na nacionalidade. Esta revelação está no seu "Diário Íntimo" com a data de 1903, isto é, aos 22 anos.

São projetos como esse que comprovam a sua preocupação com as classes menos favorecidas, com os marginalizados. São testemunhos do seu comprometimento com a verdade social dos desvalidos, dos injustiçados.

Ele próprio, vítima da pobreza, do racismo e da inveja ao seu talento, era de cor e considerado mal comportado. Isto porque, enquanto os escritores do início do século se aglomeravam no Rio de Janeiro, em torno da confeitaria Colombo e da Pascoal, ou desfilavam elegância na livraria Garnier, fazendo a corte à Academia Brasileira de Letras, Lima Barreto foi do subúrbio, dos botecos e da gente simples e operária.

Segundo Aldo Borgatti, seu amigo, em depoimento transcrito em *O Mulato de Todos os Santos* de Enéas Athanázio, "não se lembrava de pessoa mais descuidada e só o via com os sapatos combotas, palheta suja, roupa azul marinho muito manchada e duas placas de suor e poeira nas costas"[1]. O próprio Lima Barreto confir-

maria esse testemunho ao revelar: "Visto-me mal, lamentavelmente mal, quase mendicante: nunca tenho roupas..."[2].

Esse desleixo no apresentar-se fazia com que muitos de seus contemporâneos o julgassem erroneamente. Daí o surgimento de anedotas pornográficas e de outras invencionices que mudavam de origem e sempre recaíam sobre o Mulato de Todos os Santos. Isso apenas aumentava o seu complexo de inferioridade já advindo do fato de ter sempre esbarrado nos estigmas da sua origem.

Mesmo assim Lima era honesto. Sempre usou de sinceridade quando do julgamento de outras pessoas, desde o mais simples escritor ao mais poderoso político, como é o caso de Floriano Peixoto e outros. E daí ser sua obra, o retrato puro de uma época, a crônica maior da cidade do Rio de Janeiro na Primeira República, com seus políticos corruptos e devassos. Por isso afirmava:

> *Se os senhores algum dia quiserem encontrar um representante da grande nação brasileira, não o procurem nunca na sua residência.*[3]

Retratou também de forma ferina e aguda os intelectuais de salão, o falso bom-mocismo nacional e a condição inferior a que era submetida a mulher brasileira. Se foi contra, algumas vezes, o feminismo, e aqui vai mais uma de suas contradições, foi muito mais pela forma como as mulheres queriam se impor, ou seja, tornarem-se funcionárias públicas, consumistas, caindo no que ele denominava de "feminismo burocrático". Sempre repudiou qualquer posição inferior, injusta ou humilhante, a que pudesse ser submetida a mulher no seu cotidiano ou no dia-a-dia de seus personagens. Jamais perdoou o uxoricida e dirigiu críticas acerbadas ao perdão que se dava ao marido traído, vingador da honra. Seu tratamento para com as mulheres, sempre foi especial. Daí dizer:

> *Sempre fui assim diante das senhoras, qualquer que seja a sua condição, desde que as veja num ambiente de sala, são todas para mim, marquesas e grandes damas.*[4]

Como se vê, muitas foram as bandeiras empunhadas por Lima Barreto. Até os desleixos estilísticos que encontramos nas suas obras, foram propositais. Foi uma forma de subverter a ordem vigente. Seus textos circunstanciais o colocam na militância radical da imprensa anarquista, quando esse movimento alcançou sua fase mais aguda no Brasil, entre 1917 e 1919. Lima Barreto foi um escritor marginal e não um marginal escritor, como queriam e como alguns críticos o consideraram. Daí a coerência existente entre sua situação como

literato de resistência e sua atividade anarquista. Como diz Antônio Arnoni Prado no ensaio "Os marginais dos anos 20":

> *O seu anarquismo brotava do sofrimento, da militância diária e da própria opressão, condições que o levaram a meditar longamente nas condições sociais da produção da arte e da literatura, até então emperrada pelo esteticismo acadêmico que sempre as separou do destino do povo.*[5]

Lima Barreto valorizou o escritor anônimo, os poetas das ruas; fez crítica séria por correspondência, tão séria quanto os escritos que fazia para jornais. Tratava as pequenas revistas anarquistas ao mesmo nível de importância com que tratava os grandes semanários. Daí poder-se repetir aqui as palavras do mesmo Antonio Arnoni Prado: "Em Lima Barreto não se pode falar em Literatura sem pensar no seu correlato político, já que defendia para a arte o que chamou de "expressão militante"[6].

Um dos ângulos por onde ele desenvolveu essa militância, foi o tratamento estilístico que deu às suas obras. O desvio que conseguiu da linguagem acadêmica, fê-lo precursor do Modernismo Brasileiro. Mesmo sendo memorialista, Lima Barreto percorre o limite entre a realidade e a ficção e muitos fatos históricos são mostrados com uma feição bem diversa da que nos apresentam os livros de história. O que nós aprendemos como uma batalha heróica, às vezes toma aspecto de piquenique. Quem quiser conhecer melhor o Presidente Floriano Peixoto por exemplo, basta ler *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Já o jornalismo carioca está muito bem dissecado em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. O Barão do Rio de Branco e nossas relações exteriores em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. O falso bom-mocismo brasileiro em *Numa e Ninfa* e *Clara dos Anjos*.

Foi também contraditório, Lima Barreto, quando sendo contrário ao desenvolvimento industrial não punha fé na agricultura, pois o pessimismo no encarar as coisas do campo, especialmente a agricultura, é um detalhe para o qual a crítica especializada pouco tem atentado.

Ora, o Brasil de seu tempo, primeira república, era uma nação essencialmente agrícola, ainda muito distante do sonho industrial. E mesmo habitante do Rio de Janeiro, o brasileiro, num todo, era um povo analfabeto. Segundo José Veríssimo, numa população de 16 milhões de habitantes, em 1890, pelo menos 12 milhões eram analfabetos.

Numa situação dessas, não é surpresa a existência de uma sociedade eminentemente rural. Mesmo assim, Lima Barreto, avesso

às coisas do campo, também fazia restrições ao desenvolvimento industrial, o que o torna contraditório.

Mas voltemos à agricultura. Agripino Grieco a esse respeito afirma:

> *Raramente se afastou Lima Barreto do Rio, de onde também suas personagens raramente se afastam. Foi uma vez passar um trimestre no interior, em companhia do prosador Ranulfo Prata, mas nem chegou a demorar-se duas semanas, voltando de lá tremendamente indignado com os copázios de leite que o haviam obrigado a ingerir e que por vários meses o fizeram cuspinhar de nojo*[7].

A esse fato também se reporta Francisco de Assis Barbosa no Prefácio que escreveu para a coleção *Obras Completas,* de Lima Barreto, da Editora Brasiliense:

> *Refugiado em Mirassol, no interior de São Paulo onde fora à procura de repouso, hospedando-se na casa de um amigo querido, que então iniciava carreira de médico e que outro não era senão o romancista Ranulfo Prata...*[8]

Essas duas citações retratam, como se vê, o mesmo episódio. Se Agripino Grieco se referiu ao insucesso de Lima Barreto no contato com o campo, de forma um tanto irônica e ferina, louve- se, no entanto, ser o mesmo, o primeiro crítico a se preocupar seriamente com a temática limabarretiana a ponto de chamá-lo "o maior e o mais brasileiro dos nossos romancistas". E essa citação surgiu em artigo que resgatava o autor de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* de um ostracismo de oito anos, após sua morte. A ocasião foi quando se inaugurava uma herma edificada em sua homenagem, na ilha do Governador em 1930.

Já Francisco de Assis Barbosa refere-se, no segmento de sua citação, a uma conferência proferida por Lima Barreto na vizinha Rio Preto por ocasião de sua estada em Mirassol. O texto dessa conferência é tido como um verdadeiro testamento literário. Isto posto, comprova-se que do leite mugido de um crítico à conferência do outro, vai uma distância que além de cronológica é também de credibilidade que só o tempo merecidamente vai modificando na imagem do mais carioca dos nossos escritores.

Mas não é apenas esse simples fato que comprova a aversão de Lima Barreto, às coisas do campo. Um dos poucos personagens seus a se afastar do perímetro urbano, é o idealista Major Quaresma. Saído de um manicômio, Quaresma procura o campo para refazer a vida, especialmente sua cabeça. E vai se "enfurnar" no sítio

"Sossego", onde começa o cultivo das hortaliças e a guerra aos formigueiros. No final é vencido pelas saúvas.

Mas o pessimismo agrícola de Lima Barreto também aparece no seu confronto entre realidade e ficção. Isto quando Floriano Peixoto passa a fazer parte como personagem de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Floriano, apesar de se apresentar como honesto e probo, se destaca pela preguiça, pela tibieza de ânimo que juntando ao seu amor fervoroso pelo lar, resultou num "homem talvez". Essa ponta de maleabilidade representativa do personagem real Floriano Peixoto é totalmente contrária à que nos apresenta a história. O senso crítico de Lima Barreto destempera tudo de ferro que existe no general. Mas é justamente essa honestidade do Marechal de Ferro que o leva à dependência econômica apenas de seus ordenados públicos, já que as duas fazendas que possuía, o "Brejão" e o "Duarte" viviam ao abandono e em permanente hipoteca.

Há uma evidente coincidência entre as duas fazendas de Floriano Peixoto no plano real, e a fazenda "Sossego", de Policarpo, no plano ficcional.

Não deixa de ser sintomática essa visão negativista com que Lima Barreto encarava a agricultura. Com a libertação dos escravos, o negro se afastou dos ambientes agrícolas, e se aglomerou nos perímetros urbanos. A economia brasileira decresceu assustadoramente e se não fosse logo depois, o ingresso no Brasil de contingentes e mais contingentes de imigrantes, com a consequente mecanização parcial na agricultura, teria havido um colapso total na nossa economia. Libertar-se da escravidão foi também para o negro, libertar-se do campo, seu local de tormento durante séculos.

E Lima Barreto além de neto de escrava foi marcado na vida social pelo preconceito de cor. E naquele 13 de maio de 1888, justamente no dia em que completava 7 anos de idade, segurado pela mão do pai, presenciou em praça pública, à assinatura da Lei Áurea, pouco entusiasmando-se com o ato da libertação oficial dos escravos, como ocorreria por toda a sua vida.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. ATHANÁZIO, E. (1982) p. 82.
2. BARRETO, L. (1961) P. 263.
3. BARRETO, L. (1970) P. 67.
4. Ibidem, P. 78.
5. PRADO, A. A. (1983) p. 83.
6. Ibidem.
7. GRIECO. A. (1968) p. 186.
8. BARBOSA. F. A. (1968) p. 86.

BIBLIOGRAFIA

1. ATHANÁZIO, Enéas. **O mulato de todos os santos**. Gráfica Editora Veja Limitada, Rio: 1982.
2. BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In **Obras completas de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
3. BARRETO, Lima. **Impressões de leitura.** Brasiliense, São Paulo: 1961, p. 263.
4. ——**Recordações do escrivão Isaías Caminha**. Edições de Ouro. Rio: 1970.
5. GRIECO, Agrippino. **Poetas e prosadores do Brasil.** Rio de Janeiro: Conquista, 1968.
6. PRADO, Antônio Arnoni. "Os Marginais dos Anos 20". **Suplemento Literário Minas Gerais:** nº 873, Belo Horizonte: 1983.

13. O NORDESTE E O ROMANCE DE 30

A análise literária do Romance de 30 faz sentido quando seu textó dialoga com outros discursos que compuseram a cena brasileira em toda a sua evolução. Daí se faz necessário se recorrer a esses discursos, dentre os quais, a História Econômica, a partir dos meados do século passado, para contactarmos os primeiros sinais da decadência da lavoura açucareira, fenômeno que muito contribuiria na formação de uma Literatura Nordestina. Era o momento de ascensão da cafeicultura, e do consequente deslocamento do eixo econômico do Nordeste para o Sudeste. Sem tecnologia moderna e baseando-se na mão-de-obra escrava, a Lei Àurea seria decisivo golpe nos engenhos da época. Os grandes latifúndios, a partir de então, em decadência, permaneceriam, mesmo improdutivos, nas mesmas mãos. Mas a Revolução de 1930 viria contra, justamente, o coronelismo, último lance desses senhores rurais para se manterem no poder.

Tendo como pano de fundo essa situação, e tendo como origem geralmente famílias de proprietários que se arruinaram, surgiu uma safra de intelectuais que primariam muitíssimo pela memorialística mas preocupados também com o lado menosprezado da situação brasileira, esquecido no grande sertão. Era a Geração de 30. Onde se destacariam autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Jorge Amado, Gilberto Freyre, Rachel de Queiróz, Jorge de Lima e Amando Fontes.

Esses escritores apresentam para a Literatura Brasileira, o Nordeste dentro de uma temática que mostra a distância brutal entre as classes, que se reflete em crenças e hábitos, em mecanismos políticos e até em perfis ecológicos. tudo, no entanto, como conseqüência primeira da seca. Ela pondo à vista, a fragilidade interna do corpo social, desmascarando a harmonia entre os opostos que existia nos romances rurais de outras épocas.

Não se pode falar pois, em Romance de 30 sem se falar em Romance da Seca. A seca foi o principal tema do Romance de 30 e fez com que os romancistas da época se comportassem com indig-

nação e espanto. Mas essa temática já vinha evoluindo na Literatura Brasileira. Em 1876, por ocasião do aparecimento do romance *O Cabeleira,* Franklin Távora, seu autor, divulgava no prefácio a impressão de que havia no Brasil uma "literatura do Norte" em oposição a uma "literatura do Sul", chegando a escrever que "mais no Norte, porém, do que no Sul, abundam os elementos para a formação de uma literatura brasileira, filha da terra". Na passagem do século, duas obras, ambas cenarizadas no Ceará, já evidenciavam a problemática das secas: *Fome* de Rodolfo Teófilo (1890) e *Luzia Homem* de Domingos Olímpio (1930). Também não se pode omitir a obra definitiva em torno do episódio de Canudos, que foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha, exemplo até hoje do trabalho definidor, de que continua carecendo o tema da seca.

O tema seca atingiu, no entanto, sua contundência máxima, no Romance de 30, e principalmente na obra de Graciliano Ramos, no seu realismo bruto, na sua forma áspera de tratar o também áspero fenômeno. Graciliano é modelar, tem a secura, a agressividade de qualquer nordestino autêntico. Sua vida é a vida enrugada, dura e coiceira do sertanejo. Tudo em Graciliano é tensão: é o romance de ruptura, o desatrelamento homem/meio. A rebeldia dos elementos, o atrito entre os componentes da sua escritura. O nordestino alí se encontra. Seu machismo e seus preconceitos também. Em Graciliano, a revolta diante da incapacidade de ficar feliz, cria no personagem uma obsessão mórbida que passa a dirigir seu destino num rumo sombrio, como num pesadelo em que se despenca para um abismo sem retorno. Nesse momento de suprema angústia, sai o grito de protesto de João Valério em *Caetés* de Fabiano em *Vidas Secas,* de Paulo Honório em *São Bernardo,* de Luís Silva em *Angústia.* Outro aspecto característico de Graciliano Ramos, e que também caracteriza os romancistas de sua geração, é a coragem, o risco de romper com as estruturas tradicionais da narrativa. Por isso que no Romance de 30, de forma geral, está bem evidenciado o estágio mais amadurecido da ideologia da ruptura que se fundou com o movimento Modernista de 22. Só que em 22, essa ideologia fazia oposição ao panorama cultural vigente, sem no entanto se auto-classificar e sem auto-encaminhar-se criticamente. Passado esse momento de indefinições começava a brotar a partir de 1928, uma saudável preocupação política que muito bem viria a ser respaldada pela Revolução de 1930 e pelo abalo que o coronelismo sofreu.

O Romance de 30 verticalizou a situação transitória porque passava a Nação, fundamentando-se crítica e conscientemente. O público tornou-se mais consumista de literatura em vista do triunfalismo em torno de alguns anseios populares e principalmente como

resposta à atitude responsável que passou a ser o ato de criar Literatura refletidora da própria situação nacional. A Literatura passou a ser um veículo de credibilidade quase informativo. O escritor passou a escrever por interesse político, por profissionalismo, por compreensão específica do próprio fazer romanesco e também para reconquistar o espaço perdido na sena senhorial.

Esse último caso, segundo Roberto Reis, em detalhado ensaio no Suplemento Literário Minas Gerais de 03.07.82, reflete a teoria de alguns críticos mais radicais, de que o Romance de 30 foi muito mais de comoção do que de denúncia. Ou, partindo-se do princípio de que a maioria dos escritores da fase, eram descendentes diretos de grandes fazendeiros ou usineiros e que provinham de engenhos ou fazendas geralmente decadentes, vingaram-se com um toque de denúncia, assenhoreando-se memorialisticamente da situação pré-reinante como forma compensadora de voltarem, filhos pródigos, ao paraíso perdido. Apossaram-se como sendo um bem próprio, do fato de haverem perdido aquele horizonte. O revisitar a cena senhorial, principalmente em José Lins do Rego, é uma forma de reviver, vivendo, a glória que lhe foi tirada antes da posse. O Romance de 30, mesmo assim, ainda foi de ruptura, fez prosperar o antiformalismo e a desgramaticalização. Essa desgramaticalização começa no primeiro momento do movimento, quando José Américo de Almeida ao escrever A Bagaceira, já em 1928 afirma que vai escrever em brasileiro chocante e prova isso ao utilizar termos de gíria sertaneja na sua obra. Essa desgramaticalização, no entanto, em vez de robustecer unilateralmente a fala das massas lança-lhe alicerces sociológicos, principalmente via Gilberto Freyre. Elimina o herói "almofadinha" e cria o anti-herói, e acima de tudo faz das massas populares e dos elementos naturais martirizantes do homem, bem como da ecologia, seus personagens principais.

No entanto, é preciso que se abram parênteses em qualquer opinião sobre o Romance de 30 para que se aborde a importância de Gilberto Freyre para o movimento.

Gilberto Frey sempre foi mais aplaudido como sociólogo e antropólogo do que como criador de linguagem. Acontece que foi ele, o arquiteto maior do Romance de 30 no Nordeste. Foi através da arte, do estilo e secundariamente como cientista social, que Gilberto Freyre enfatizou a busca no oralismo brasileiro, da explosão verbal que caracterizaria a literariedade do Romance de 30. Recomendou a oralidade como fonte mas evitou que o romance se transformasse num simples documento social. Talvez nele esteja também o fato do Romance de 30 haver derivado muitas vezes da simples denúncia

para uma estética da comoção. E aqui caberia citar José Lins do Rego como a mais forte influência. É evidente, também sua influência na valorização do afro-brasileiro em Jorge Amado ou na análise da decadência dos feudos nordestinos em Graciliano Ramos. Como diz Eduardo Portella no seu livro. *Confluências* da Editora Tempo Brasileiro, página 144, "Gilberto Freyre como que arrumou a casa para a grande festa de 30".

Foi Gilberto Freyre quem lançou os alicerces para a grande construção da literatura nordestina da época. Devassou o mundo patriarcal e mostrou as entranhas dos mecanismos de dominação nos feudos nordestinos. Não é pois de estranhar que a cena senhorial no Romance de 30 seja dominada pelo homem. Esse homem é o senhor de engenho, é o patriarca, é o pai ou o avô. No entanto, para melhor compreensão do fenômeno, não importa o patriarca, e sim a geração que lhe segue. Essa geração resultante de uma transição, é angustiada pelo fato de ter de abdicar dos valores patriarcais decadentes e inserir-se na nova cena resultante dos avanços sociais e do entusiasmo do triunfalismo reinante. É uma geração estudada, não apenas sob um ponto de vista voltado para a fazenda mas visualizada principalmente na casa que o patriarca mantinha na cidade, onde os filhos iam buscar estudos, onde se ia formar o doutor, médico ou advogado geralmente para ingressar na política, ou ordenar o padre; isso sem contar geralmente com o que ficava em casa para ir tomando gosto pelas coisas da terra. Sobre esse tripé: política, religião e agricultura, o patriarca ia conservando o poder. É bom, no entanto, não esquecer que esses elementos eram masculinos. Era o homem que se preparava para continuar o mandonismo. A mulher não tinha acesso ao poder e quando tinha, era para simbolizar a decadência. Exemplo disso é que em *Fogo Morto* de José Lins do Rego, no momento em que o Coronel passa a direção da sua propriedade para a sogra, advém a ruína do engenho.

O homem, o macho, é pois um símbolo como o é a seca para os romances da Geração de 30.

Mas apesar do que tem sido feito em nome dessa dicotomia, a problemática nordestina continua. A seca continua a castigar o Nordeste. O latifúndio improdutivo continua existindo. O coronel apenas saiu da casa grande, para habitar as mansões das capitais e ter cadeira na Câmara Federal. Os cangaceiros apenas trocaram o cangaço pelo saque nos armazéns. O capanga apenas mudou de nome, agora é pistoleiro. Como se vê, nada mudou. Aliás, só a Literatura mudou. Não existe mais o romance da seca. Os romancistas desses problemas ficaram nos anos 30. O grande romance nordestino

continua por ser escrito, como a grande epopéia do nordestino, que é vivenciada no dia-a-dia, no resistir de cada um. A Literatura continua devendo esse legado ao Brasil e ao mundo. Depois da Geração de 30 a inteligência nordestina não tem tido o mesmo fôlego.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

01. GRIECO, Agrippino. **Poetas e Prosadores do Brasil**. Editora Conquista, Rio de Janeiro: 1968, P. 221.

02. PORTELLA, Eduardo. **Confluências**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: 1983.

03. PORTELA, Eduardo et alii. **O Romance de 30 no Nordeste**. Edições Universidade Federal do Ceará, - PROED, Foraleza: 1983.

04. REIS, Roberto. "A Cena Senhorial". In: **Suplemento Literário Minas Gerais,** nº 822, 03.07.82, pág. 06.

14. A METÁFORA DA ÁGUA EM JOÃO CABRAL

Menino de engenho, auxiliar de escritório, vendedor de apólices de seguro, campeão juvenil pelo Santa Cruz Futebol Clube de Recife, embaixador, poeta, imortal da Academia Brasileira de Letras. São estágios por onde se desenvolve fluidamente o itinerário de João Cabral de melo Neto. Digo fluidamente porque há um rio em sua vida. Ou como diz Guilherme Alves, estudioso de sua poética: "Um rio de realidade num deserto de sentimentos. Um rio empoçado na vereda do problema, onde a terra serve somente ao sonho e ao desespero, 'severinamente' acompanhada da morte e das estrelas".[1] (1185:5).

O Capibaribe é o rio. O poeta é uma de suas estações. Dizem os biógrafos: João Cabral é um leitor sem nenhum curso universitário. Também, não precisou; ele fez o curso das bibliotecas enquanto fazia o curso da curiosidade e da vida, fez o curso do rio Capibaribe. O Capibaribe o acompanha e o marca com a liquidez itinerante do grandes cursos d'água. E é a partir dessa ligação de João Cabral com o Capibaribe, que tentaremos mostrar o alcance de sua metáfora da água.

É sabido que os quatro elementos antropomórficos na sua poesia, são: a cana, o rio, a luz e o ar. São quatro elementos que se combinam: a cana invasora, agressiva, cortante; o rio lento, visguento, matando sua sede com a "severinice" da situação dos cassacos ribeirinhos; a luz nordestina e nordestinante; o ar, ou o alísio, ou a brisa do mar com o estilo dos coqueirais.

Desses elementos, é o rio, o mais definitivo e o mais definidor. A água do rio como princípio e fim, cabeceira e foz, vida e morte, sincronia e diacronia, correnteza e poço, sintagma e paradigma, fundo e forma, conotação e denotação, significante e significado. Pois essa água, ou essa feição aqualina, vem marcante em quase toda sua obra.

Desde o seu livro de estréia, *Pedra do Sono*, de 1942, que o elemento água está presente na sua poética. Dessa fase é memorável seu "O Poema e a Água" em que

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória[2].

A impressão primeira, numa interpretação à deriva, seria de que o autor iniciava um exercício de devaneios. De que a fenomenologia do descobrir-se em águas de invernos adormecidos na memória, traria para o leitor a convivência com uma poesia de resgate memorialístico do que fora o menino de engenho João Cabral de Melo Neto. Só que, com o passar do tempo, sua poesia viria a se tornar a antítese do devaneio.

No seu segundo livro, *O Engenheiro,* de 1945, apesar da geometria da sua construção poética e da influência racionalizante de Joaquim Cardoso, o poeta não escapa do fiozinho de água. Ou do olho d'água surgido entre esquadrias de alumínio e arranha-céus de cimento armado. Na sua "A lição de poesia" estão:

As vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil. (OC, 354)

Mesmo antilírico e objetivo nessa sua fase, o poeta, no segundo verso da estrofe, abre uma perspectiva que conota subjetividade diante da vastidão que se pode atribuir à expressão "águas salgadas do poeta". Primeiro, o vasto mar, depois a vastidão marítima que existe e existirá em cada poeta, em especial nos seus devaneios. Mas o devaneio passa a praticamente inexistir em João Cabral. "Os devaneios fazem a mente apodrecer". Daí seu antilirismo chegar a tal ponto que o rigor a que é submetida sua criação exclui o indivíduo que existe no poeta. Essa característica se faz presente com mais intensidade em *Psicologia da Composição e Educação pela Pedra.* No entanto, em *Psicologia da Composição* são as reflexões em torno do fazer poético, que mais impressionam. Esse seu livro, juntamente com *Fábula de Anfion e Antiode,* forma uma trilogia onde é intensificado o antilirismo de *O Engenheiro* e se constitui um distanciamento cada vez mais acentuado da "fantasia" de *Pedra do Sono.*

Em *Fábula de Anfion,* mesmo com seu contexto desértico, estão presentes algumas metáforas da água. Ou de elementos correlatos. Assim é que no segmento denominado "O deserto", o tempo claro é comparado com a fonte. E há outras sugerências, como "terra doce de água" e "vento marinho". Mas o interessante é sua referência ao "marisco", sua lembrança da "concha" e do "búzio". A arquitetura

do fazer-se, fazendo. A concha poética inacabável enquanto houver vida. O poeta projetado no molusco e a poesia na concha.

Essa sua preocupação com o fazer poético chega ao ponto máximo em *Psicologia da Composição.* São metapoemas onde a função da linguagem sendo metalingüística, não perde sua poeticidade. Aí aparece a grande e principal preocupação do artista ante a obra de arte: o buscar da forma, o buscar sempre; a aversão ao definitivo; o evoluir. E novamente o referencial da concha:

Não a forma encontrada
como uma concha perdida
nos frouxos areais. (OC, 330)

O fazer poético como o fazer-se uma concha. A insatisfação ante a forma. A busca contínua.

essa excessiva preocupação formal de João Cabral leva-nos a interrogar: e a preocupação social? A resposta é dada a partir do seu livro **O cão sem plumas** (1950). É quando tem início a sua poesia voltada para a realidade pernambucana. Há uma denúncia da miséria nordestina. **O cão sem plumas** é um rio impiedoso que assalta artéria por artéria a cidade do Recife na sua parte mais baixa. Um rio que foi alegre em alguma parte, agora é água madura, lodo, estagnação, sujeira. No vivenciar do rio, a fenomenologia da canção nos riachos das cabeceiras, a música das fontes cristalinas e até do chiado dos pingos da chuva no telhado da casa do sítio, primeiro munto do poeta. Mas o que marca mesmo em **O cão sem plumas** é o outro lado da água. É o lado marginal, a lama, a vida anfíbia nas habitações palafíticas. O difícil se torna distinguir onde começa a lama, o pântano, e termina o rio. "Onde começa o homem/naquele homem", como diz o poeta. Mas tudo termina no mar:

O mar e seu estômago
que come e se come.(OC, 313)

A relação rotineira do homem sobrevivente e do mar sempre os mesmos. O mar e

seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa. (OC, 313)

Como se vê, a água é entre os elementos poéticos de João Cabral, o mais importante. Para que se comprove isto, vejamos seu livro *O rio* (1953), onde se intensifica a identidade do poeta com o drama da região; tudo isto apresentado num poema considerado como

o mais prosaico de toda sua obra. A linguagem fluente, horizontal do poema tem algo de representativo do próprio rio em correnteza. Quanto mais veloz o rio, menos lama, menos lodo. Aqui é a água no seu escorrer, o rio distante da sua foz, da estagnação a que se condena no contato com o Recife e o mar.

Para os bichos e rios
nascer já é caminhar. (OC, 273)

No entanto não é a voz do poeta que se ouve, é a voz do rio, contando histórias de ribeiras em linguagem popular. Pois a voz do povo fica impressa na lâmina do rio.

A água aqui tem sua "fala" na história do rio. Registra os apitos das usinas no seu silêncio transeunte. Vai fotografando no espelho de sua superfície, os gigantes dos latifúndios com suas usinas comedoras de cassacos. O rio vai em busca do Recife como retirante com suas histórias de injustiças sociais. Só que o ponto máximo da referência de João Cabral ao retirante está em outro livro seu que é **Morte e Vida Severina**, um auto de Natal do folclore pernambucano. Um misto de poesia e teatro. Prefere o autor que se diga ser uma peça de dois movimentos entre "morte" e "vida". Severino retirante tem a força coletiva de um personagem típico do Nordeste. É o retrato do homem que resiste por ter esperança. Esperança esta que se faz presente mais acentuadamente no segundo movimento do poema, a vida.

Um dos símbolos da esperança do retirante é o pouco d'água que ele transporta na sua quartinha. Essa referência à quartinha está no segmento do poema intitulado "O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe". É a água da esperança na quartinha que se acrescenta na indumentária do retirante. É a água que sobra na quartinha do roceiro injustiçado e perseguido. Ela que o acompanha em todos os momentos, leva, no seu interior, a vida. A fenomenologia da fartura que salta aos olhos secos do roceiro- retirante: chuva, o chiar do riacho, o banho, o verde horizontal da lavoura que existe em cada esperança. Mas a água também está presente em outros segmentos do poema, mesmo perdendo essa conotação de esperança e adquirindo forma contrária, de desespero. É a água tomando jeito de

caixão macio de lama
mortalha macia e líquida. (OC, 230)

Ou então quando do préstito final:

aquele acompanhamento
de água que sempre desfila. (OC, 230)

Aí a água se modifica, reveste-se de outra adjetivação muito mais fúnebre: é "funda", é "carnal", é "grossa" e vem em forma de maré, lama e mangue. Sendo o mangue, o cemitério maior das águas. É no mangue onde as águas se suicidam, onde as águas depositam suas vítimas. O que restou dos cassacos arrancados das cabeceiras. Todo mangue é triste, prisão funda, subterrâneo onde os presos apodrecem.

Essa enxurrada d'água, não se repete no livro seguinte de João Cabral. Em *Paisagens com Figuras* (1955), o autor se coloca entre dois contextos que lhe são caros. De um lado, a Espanha, onde vivia desde 1947; do outro, Pernambuco. A temática social é característica principal. Aqui a resistência do elemento "pedra" está mais atuante do que a do elemento "água". Mesmo assim, Castela é

terra de águas contadas
onde é mais contado o pão. (OC, 247)

E no seu poema "O vento no canavial", "é como um mar sem navios" que o contexto se apresenta.

Um outro livro, João Cabral apresentou ao público, também no ano de 1955. Trata-se de *Uma faca só lâmina* onde a temática principal é desenvolvida em torno da importância da linguagem na representação da realidade. O estilo é o das facas porque todos os elementos apresentam uma natureza cortante, aguda, penetrante. Até os elementos líquidos, quando aparecem, são cortantes, agressivos, laminados.

Até os próprios líquidos
podem adquirir ossos. (OC, 197)

O que existe é essa obsessão por ver nas coisas, por mais maleáveis que sejam, suas possibilidades de corte. O mesmo não acontece em *Serial* de 1962. O poeta parece se conter mais ante os contornos agressivos das coisas. Os temas dessa coletânea são evocativos da situação social nas plantações de cana-de-açúcar. Na maioria dos poemas está o registro da condição "severina" dos cassacos. Mas há variações temáticas e como que certas divagações dentro dessa abordagem social. É o caso do belo poema "O ovo e a galinha". Tudo o que se pode imaginar a partir de visualizações do centro do ovo como fonte geradora de imagens. As dimensões infinitas do não visto. A vastidão do escondido. O mistério da vida reclusa na casca. O semi-líquido, o pastoso. A coisa repleta, o acabamento

... por mãos escultoras
escondidas na água, na brisa. (OC, 64)

Realmente para se conseguir a arquitetura do ovo, só mãos de água, mãos de brisa. É preciso muita finura das mãos, a finura aqualina para esmerilhar a preciosidade arquitetônica da casca do ovo. A casca do ovo é a casca da vida. Ou casa da vida. É o continente ajustado para o conteúdo ou vice-versa, conteúdo ajustado ao continente. Ou ainda uma terceira proposição: continente e conteúdo se completando mutuamente numa dimensão que só as sementes possuem. Daí poder-se partir do ovo como se parte da semente. Enquanto a árvore dorme na semente, e até a floresta a completar-se de flores e frutos, pode-se encontrar no ovo, a galinha ou até o galinheiro, ou quem sabe, as tendências sinestésicas para o banquete.

Não é só por esse ângulo, no entanto, que nos cabe examinar a água poética de *Serial*. Quando João Cabral circunstancia seu poema em tôrno de Augusto dos Anjos, consegue transpor para a água, o mundo decadente do poeta paraibano.

Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se águas do Paraíba
nordestina, que ignora a Fábula.
Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido. (OC, 61)

Águas que encardem. A água poética, símbolo de Augusto dos Anjos, não pode ser clara. É água que suja e gruda. Principalmente gruda. É uma água que simboliza a visão de mundo decadente do poeta. Água velha. Poço. Água despovoada. Lama, lodo, luto.

A poética da água continua marcando a produção literária de João Cabral. Em 1966 surge mais uma coletânea de poemas. Desta feita é *A Educação pela Pedra*. São poemas marcados pelo didatismo. É a depuração, a forma rigorosa. É a pedridade poética. Há, no entanto, momentos de liquidez.

O que o mar sim aprende do canavial
a elocução horizontal do seu verso. (OC, 7)

A imagem do canavial e suas similitudes com a imagem do mar. A onda rasteira do mar com a onda verde do canavial. Aqui a visão do poeta se reveste da horizontalidade cromática do verde cana e do verde marinho. Essa visão de superfície, característica da oralidade da nossa cultura, não é costume aparecer na obra do autor. As suas imagens são mais de profundidade. Essa visão de superfície, no entanto, ainda o persegue em algumas passagens de *A Educação pela Pedra*. É o caso do poema "Rios sem Discurso". Só que nesse

caso, como o poema se apresenta com uma função metalingüística, a horizontalidade imagética acarreta uma visão sintagmática do signo no seu relacionamento estrutural poço- correnteza/grafema-frase. Há também nesse poema a visão de profundidade, quando se enfrasam todos os poços e se tornam um poço só. É o surgimento do paradigma da sentença-rio no discurso-rio. E o autor salienta:

Salvo a grandiloqüência de uma cheia,
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem.(OC, 26)

Há também nestes versos, a distinção entre a sincronia do poço- discurso e a diacronia do discurso-rio. O poço como uma construção estanque, limitada entre o ser do rio e o não ser rio. O rio como o todo evolutivo, crescente.

Como metapoema, observa-se ser "Rios sem discurso" o poema onde João Cabral mais manipula o questionamento lingüístico do fazer poético. Mesmo comparando o poço à palavra dicionarizada ele está nos dando uma lição de denotação para logo em seguida apresentar a conotação representada pela água encorpada em forma de rio. Isso comprova a existência do poço apenas como grafema e do rio como metáfora. É uma água-discurso fluente. Que o autor não tem a forma definitiva, mas tem a fórmula de definir seu rompimento com o mito da inspiração. A poesia não estando no sentimento do poeta, ou, mesmo na beleza dos fatos referidos, mas na organização do texto, no rigor de sua construção, no lapidar de uma pedridade.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALVES, G. (1985) p. 5.
2. MELO Neto, J. C. (1975) p. 385. Convencionamos a abreviatura OC, seguida do número da página, para aludir, daqui por diante, a essa obra no corpo do texto.

BIBLIOGRAFIA

01. ALVES, Guilherme. "A acidez do sonho na obra de João Cabral de Melo Neto". In: **Minas Gerais - Suplemento Literário**. A. XV, nº 804. 27 de fevereiro de 1985.

02. MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**. 2º ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

Cod: 36339 Reg: 4389/93

Este livro foi composto e artefinalizado
por Editoração Eletrônica

lançadas por aquele grupo de poetas. Participou ainda do Grupo Siriará de Literatura, do Grupo Arsenal, de O Catolé e do Grupo Plural. Seu primeiro livro de poesias, **Miranças,** veio a público em 1977, vindo em seguida **Os Viventes da Serra Negra,** em 1981 e **Engenho,** em 1984. Batista de Lima é membro da Academia Cearense da Língua Portuguesa, onde foi Secretário e 2º Secretário.